Obsah

1 Historie gregoriánského chorálu **7**

1.1 Vymezení tématu a pojmů . . . 7

1.2 Historický přehled . . . 7

1.2.1 Kořeny chorálu . . . 7

1.2.2 Západní (latinský) zpěv před sv. Řehořem . . . 14

1.2.3 Gregoriánská redakce chorálu a jeho vývoj do konce 1. tisíciletí . . . 20

1.2.4 Úpadek gregoriánského chorálu v éře menzurální hudby . . . 23

1.2.5 Obnova gregoriánského chorálu v 19. a 20. století . . . 25

1.2.6 Protestantismus a chorál . . . 28

2 Stavba chorální melodie a forem **34**

2.1 Gregoriánská melodie . . . 34

2.1.1 Tónový materiál chorální melodie . . . 34

2.1.2 Druhy melodického pohybu . . . 39

2.1.3 Rytmika gregoriánské melodie . . . 39

2.2 Gregoriánské formy . . . 40

2.2.1 Římská liturgie . . . 40

2.2.2 O gregoriánských formách všeobecně . . . 43

2.2.3 Liturgický recitativ . . . 43

2.2.4 Psalmodie . . . 46

2.2.5 Antifonální formy . . . 50

2.2.6 Responsoriální formy . . . 52

2.2.7 Tractus . . . 54

2.2.8 Strofické formy . . . 54

2.2.9 Ordinarium . . . 55

2.2.10 Pozdní gregorianika – sekvence a tropy . . . 57

2.3 Notace gregoriánského chorálu . . . 58

2.3.1 Geneze neumové notace . . . 58

2.3.2 Regionální formy neumové notace . . . 60

2.3.3 Přehled chorální notace . . . 62

3 Vztah textu a chorální melodie **67**
3.1 Latinský text jako základ muzikální struktury 67
3.1.1 Fonetická analýza latinské řeči 67
3.1.2 Textové zdroje gregoriánského chorálu 68
3.2 Vztah mezi textovými a hudebními fenomény 69
3.2.1 Fonetická artikulace 69
3.2.2 Rytmus a text 71
3.2.3 Významová stránka textu a její hudební vyjádření 73
3.3 Konkluze z dosavadní práce 76

4 Gregoriánský chorál a hudba v současné evangelické liturgii **78**
4.1 Theologické postuláty liturgické hudby 78
4.1.1 Liturgická hudba a duchovní hudba 78
4.1.2 Theologická kriteria v římskokatolické církvi 79
4.1.3 Theologická kriteria v protestantských církvích 80
4.1.4 Kritické poznámky a závěry 81
4.2 Gregoriánský chorál jako liturgická hudba 83
4.2.1 Porovnání konkluzí 83
4.2.2 Kritické výhrady k hodnocení gregorianiky prof. J. Smolíkem 84

Úvod

Křesťanská církev se již téměř dva tisíce let shromažďuje ke slyšení Božího slova a stolování s Ježíšem Kristem. Jako projev chvály a vděčnosti, ale i k posílení ve víře a umocnění slov modlitby zaznívá při bohoslužbách liturgický zpěv a hudba. Jeho bohatá historie vytvořila díla největší krásy a nevyšší oduševnělosti; mnohá z nich vytryskla přímo z nevyčerpatelne studnice Písma svatého nebo vznikla spontánně pod návalem radosti ze spásy, jiná jako výsledek hluboké reflexe a kontemplace věřícího ducha nebo odhodlaného vyznavačského postoje. V západní (latinské) církvi se mnoho vlivů, směrů a typů liturgické hudby slilo do jediného mohutného proudu, který ovládal církevní zpěv po celé první tisíciletí křesťanství – do *gregoriánského chorálu*.

Uběhla staletí plná převratných změn na poli společenském i myšlenkovém. Církev vždy byla postavena do nové situace, se kterou se musela vyrovnávat. Její mravní úpadek vedl ve středověku k reformaci, která položila důraz na potřebu návratu k biblickým fundamentům, nesprostředkovaný osobní vztah jednotlivce k Bohu a obecné kněžství věřících. Následující doba ubíhala ve znamení postupné emancipace společnosti od církve a rozvoje kritické vědy která zpochybnila mnoho dosavadních jistot. Ne vždy byla reakce církevních společenství na tyto fenomeny adekvátní. Římští katolíci, pravoslaví a protestantští fundamentalisté je buď ignorovali nebo se proti nim postavili nepřátelsky, což vedlo k izolaci od soudobé společnosti. Tradiční protestanté se pokoušeli reagovat na sociální a ideové trendy jako na výzvu k pokračování reformace ve jménu hesla *ecclesia semper reformanda*, záhy se však dostali do vleku sekularizující se společnosti a byli nuceni sdílet všechny peripetie vývoje. Duchovní rezignovali na kázání evangelia a věnovali se lidové osvětě či národnímu buditelství, teologové vymýšleli implementace bohovědy pro každý objeviví se filosofický systém.

Dění v církvích se také projevilo na jejich bohoslužebném životě a tím pádem i na bohoslužebném zpěvu. Chorál byl umrtven petrifikací repertoáru, úpadek středověké církve strhl sebou také jej: zpěvům nerozuměl pouze lid neznalý latiny a odsouzený k liturgické pasivitě, ale často ani nevalně vzdělaní a leckdy i mravně pokleslí zpěváci. Opravná hnutí a reformace vytvořily nový typ bohoslužebného zpěvu – lidovou duchovní píseň, která vyrůstala z forem lidového zpěvu profánního. Mnoho těchto písní (především ty nejstarší) nese pečeť chorální melodiky, zároveň se však na nich projevuje vlivem polyfonie a rytmického cítění světského (tanec apod.) tendence k mensurálnímu rytmu – ztrácí se nejcennější složka chorálu, bytostná spjatost slova a melodie.

Vývoj duchovní písně sledoval trendy ve vývoji hudby obecně a zároveň aktuální duchovní klima v církvi. Přílišnou orientací na zvěstovatelskou činnost církve vzniká pojetí duchovní písně jako zvěstovaného kázání. Kalvinismus rozvolňuje spjatost chrámového zpěvu s liturgií. Převaha molldurového cítění v hudbě, emoční vzněty baroka a pietistická reakce na konfesionalismus a orthodoxii vede k programově citově polárním duchovním písním, které se

v následujících staletích rozmělňují a na katolické i evangelické straně degenerují do klišé a sentimentálních kýčů. Armáda spásy a probuzenecká hnutí lákají na svá shromáždění adaptacemi populárních písní společenských, v kontextech „*Bůh, církev, Vlast*“ se objevují názvuky písní vlasteneckých. Soudobá hudba spatřuje pokrok v narůstání složitosti. Konečně otevření ekumeně a generační propady ssebou přinášejí různá exotika a křesťanský jazz, folk, pop, rock, bigbeat apod.

Stojíme na konci dvacátého století a druhého tisíciletí. Stojíme na konci doby, která si do svého vývěsního štítu dala hesla „individuum“, „nezávislost“ a „pokrok“. Stojíme na srázu nad jezerem, kam nás jako posedlá prasata z evangelijního podobenství přivedlo spoléhání na člověka, který se nemusí nikomu a ničemu odpovídat; kam nás přivedl „člověk jako cíl všeho našeho snažení“. Světové války, koncentrační tábory, gulagy, genocidy, atomové zbraně, ekologické katastrofy – to vše bylo krutým budíčkem ze snu, ve kterém kolo dějin směřuje ke světlým zítřkům. I ve svobodné společnosti je často člověk člověku vlkem a v tržních hospodářstvích diktuje nabídka poptávku. Deklarování nezávislosti individua nás přivedlo do situace, kdy „bydlíme v hrobích“ své osamocenosti a (podle slov jednoho amerického humoristy) budujeme „civilizaci starých mládenců“. Generační rozpory, krize rodiny a ostatních forem společného života žene mnoho lidí do úniků ze světa, které poskytují drogy, alkoholismus, černobílý svět barevné televize, komercionalizované náboženské hrátky či politické a jiné ideologie. Mnoho lidí zjišťuje, že vymýcením Boha ze života byl proveden jakýsi potrat: na první pohled se zdálo, že jsme se zbavili něčeho, co nám brání v seberealizaci; teprve dodatečně zjišťujeme, že jsme v sobě zničili cosi, v čem byl život a vlastně i kus nás samých. Spolu se světem nad touto propastí stojí i křesťanské církve. Mnohé teprve nedávno procitly z „dogmatických spánků“, jiné již za sebou mají mnoho víceméně neúspěšných pokusů přiblížit současnému člověku zvěst evangelia. Mnoho těchto pokusů začalo slibně snahou oddělit důležité jádro od nedůležitých nánosů, skončily však v kolotoči permanentního slevování z vlastních pozic, takže se na tržišti idejí nabízela křesťanství, která údajně nepotřebují ani církev, ani Krista, ani Boha. Současný člověk o tyto výtvory většinou nejeví zájem. Spíše je vnímá jako zajímavé ukázky toho, co si myslí lidé v církvi o lidech mimo církev. Doby heroických debat s Garaudym, Camusem a dalšími jsou již minulostí. Na druhé straně nás náboženský revival nenaplňuje příliš velkým optimismem. Hladu po religiozitě zneužívají vůdcové sekt a kultů, ideologové New Age nahradili slogan „Není Boha!“ sloganem „Ty jsi Bůh!“. I toto je ovšem situace, která nás vybízí ke zvěstování, jakýsi nový Aeropág jako příležitost ke svědectví.

I na klima v církvi samotné mají všechny tyto věci vliv. Zvláště protestantská společenství dnes stojí před naléhavou výzvou lidí, kteří hledají církev ani ne jako bubáka, který bije kladivem prorocké kritiky do všech typů idololatrie a eticky zoceluje své členstvo, jako spíše „*přístřeší duše*“ (Zulehner), místo setkání s Bohem a lidmi, místo nalezení životního smyslu a ozdravění lidských vztahů. Ignorování tohoto faktu by mohlo snadno vést ke „*konci protestantské éry*“ (Tillich). Před církví stále stojí Ježíšova slova o jejím ambivalentním charakteru: *jsou ve světě, ale nejsou ze světa* a tento fakt by měl být viditelný i na křesťanské bohoslužbě, pokud se nechce stát spolkovou slavností kulturně-společenské aktivity. Existence více dimenzí člověka, který není redukovatelný na pouhý rozum, nás nutí klást si otázku, zda racionalisticky orientované a přeintelektualizované bohoslužby založené na „poučování“ sedícího davu jedním mužem (či ženou) této skutečnosti vyhovují. Otázku po promyšlenějším zpracování liturgie nelze odbýt jako „útěk do kultu“. Naším cílem nemá být ani mysteriosní šerosvit s oblaky kadidlového dýmu, ani pompa plná pozlátka. Máme však hledat formy, které v bohoslužbách umožňují aktivnější a plnější prožití společenství s Kristem i ostatními křesťany

a které vytvářejí prostředí adorace, chvály, meditace a reflexe Písma.

Jelikož vedle theologického studia působím již osm let jako chrámový varhaník, kladu si tyto otázky i z hlediska liturgické hudby. Z podnětu prof. Jaroslava Vodrážky jsem se začal blíže zajímat právě o gregoriánský chorál jako možnou alternativu ke klasickým evangelickým duchovním písním. Domnívám se totiž, že než začneme hledat nové formy, je třeba důkladně prozkoumat to, co již zde bylo. Ve své vlastní církvi (ČCE) jsem se však setkal s různými stanovisky k této problematice – ve fakticky převládající tradici reformované k tomuto druhu zpěvu panuje jistá averze, a to nejen u prostých členů sboru, ale i v základních církevních dokumentech a u theologických autorit. Čím hlouběji jsem ovšem při studiu chorálu pronikal do jeho systému, tím více mi bylo zřejmé, že tento postoj je výsledkem celé řady předsudků, které zejména ve světle semiologických bádání ztrácejí půdu pod nohama. V naší církvi, stejně jako ve většině společnosti panuje o chorálu deformovaná představa, kterou způsobuje laciné používání chorálu k evokaci středověku, asketismu a tmářství ve filmech a televizních pořadech. Dalším faktorem, který se na deformaci podílí, je řada nahrávek „esoterické“, „meditační“ apod. hudby, které *de facto* zneužívají pouze uklidňujících prvků diatonické melodie, volného rytmu a barvy lidského hlasu. Vůbec zde nejde o text, který je přitom tak důležitý k porozumění chorálu. Veden důvodem rehabilitovat chorál i v českém protestantském prostředí a ukázat na jeho (pro evangelíky jistě zajímavý) specifický způsob práce s biblickým textem, rozhodl jsem se přijmout nabídku prof. Pavla Filipiho a napsat na toto téma svoji diplomovou práci. Má teze, kterou stavím do čela práce, a kterou hodlám v následujícím textu dokázat je tato: *Gregoriánský chorál je jako logogenická (ze slova, tj. textu vznikající) hudba vhodný k tomu, aby se stal liturgickou hudbou i v evangelických shromážděních. Nebude-li možné použít většinu stávajícího gregoriánského repertoáru z důvodu fixace na latinský jazyk, je možné na jeho principech vytvořit původní českou liturgickou hudbu*. Protože jde o téma poměrně široké, odpovídá tomu i poněkud rozsáhlejší text práce. Důležité probírané jevy se budu snažit dokázat na graficky ztvárněných příkladech[1], u ostatních uvedu alespoň odkazy na příslušné liturgické knihy.

Bibliografická poznámka Jako k řadě jiných odborných témat neexistuje k problematice dostatečné množství literatury v češtině, zvláště novějších děl. Jediná dvě standardní díla, která u nás byla k mání v předlistopadové době, jsou *Rukověť chorálu římského* D. Orla a *Úvod do studia gregoriánského chorálu* M. Venhody. Obě díla vyšla před vznikem semiologie a obsahují tudíž překonané interpretační systémy. Nebyla bohužel přeložena *Gregoriánská semiologie* E. Cardina, která je základním dílem oboru. V současné době má pro interpretaci chorálu zásadní význam práce J. B. Göschla a L. Augustoniho *Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Choral I. + II.* (Regensburg 1987, 1992). Z tohoto spisu vyšel česky aspoň stručný výtah v podobě skript J. Orla *Gregoriánský chorál – interpretace*, které vydala Společnost pro duchovní hudbu. Obtížně se také shánějí nová vydání chorálních knih – *Graduale triplex* stojí v zahraničí 60 $ (údaj z r. 1995) a ani u ostatních knih není situace lepší. Za standardní dílo pro problematiku gregoriánských forem pokládám třetí díl monografie P. Wagnera *Gregorianische Formenlehre*. Podrobnou bibliorgrafii všech použitých materiálů uvádím v závěru práce.

[1]Tato práce je napsána a vysázena v počítačovém typografickém systému TEX, který je jako volně šiřitelné programové vybavení předmětem veřejné licence GNU. Jakékoliv pokusy o kriminalizaci autora ve smyslu § 152 zák. 140/1961 ve znění pozdějších úprav, jakož i předpisů souvisejících, jsou *ipso facto* bezpředmětné, nejen *per accidens* ale i *per se*.

Děkuji dr. Josefu Gerbrichovi za zapůjčení anglického překladu *Gregoriánské semiologie* a 1 ks *Graduale triplex*.

Kapitola 1

Historie gregoriánského chorálu

1.1 Vymezení tématu a pojmů

Gregoriánský chorál je jednohlasý bohoslužebný zpěv liturgie římského ritu nazvaný po „služebníkovi služebníků Božích“ papeži Řehořovi I. Velikém (590-604), kterému zbožná středověká legenda připisovala autorství většiny melodií. Ve skutečnosti je chorál výsledkem mohutného syntetického procesu, který probíhal po celé první tisíciletí existence křesťanské církve, jak o tom budu mluvit v první části této diplomové práce. Řehořova zásluha i na poli organizace a kodifikace již hotových melodií je přinejmenším sporná, nejpravděpodobnější je, že se jeho jménem zaštítili pozdější reformátoři. Přesto zůstanu tradičnímu názvu věrný, nicméně pod pojmem **gregoriánský chorál** budu rozumět pouze chorální zpěv římské provenience, který se stal po Řehořových reformách úředně závazným pro celou latinskou církev (až na malé výjimky několika lokálně trpěných ritů, jako např. ambroziánský v Miláně). Do tohoto pojmu nebudu dále zahrnovat různá *pseudogregorianika*, která vznikla již v éře mensurální hudby a vyskytují se v některých neoficiálních chorálních zpěvnících (*O filii et filiae, Adeste fideles* apod.). Obecnější pojem „chorál“ pak bude zahrnovat veškerý jednohlasý zpěv západní církve, jehož je gregoriánský chorál součástí. Tématem práce pak bude zkoumání principů chorálu v obecnějším slova smyslu, což však na speciálním případu gregoriánského chorálu bude demonstrováno.

Dále je nutno upřesnit užití slova „neuma“. Toto slovo zůstává vyhrazeno pro rukopisný zápis interpretačních značek ve starých rukopisech a nebude užíváno pro znaky v tištěné tzv. kvadrátní notaci vatikánských i jiných chorálních knih. Tuto notaci (víceméně uměle vytvořenou z určitých středověkých notačních systémů na přelomu 19. a 20. století) budu nazývat „kvadrátní notace“ nebo krátce „kvadrát“.

1.2 Historický přehled

1.2.1 Kořeny chorálu

Kořeny gregoriánského chorálu můžeme stejně jako u mnoha jiných fenoménů křesťanské civilizace spatřovat ve dvou sférách: v hebrejské (židovské) tradici a v řecké kultuře, nebo v tomto případě v adaptaci a kultivaci živého hebrejského dědictví – melodií a hudebních forem – pomocí řecké tonální soustavy, zejména použitím diatoniky namísto orientálních mikrointervalů.

Synagogální zpěv

Všechny křesťanské bohoslužebné zpěvy, stejně jako základní rámec liturgie, mají své kořeny v židovské synagogální bohoslužbě.

Instituce **synagogy** (řecky $\sigma\upsilon\nu\alpha\gamma\omega\gamma\eta$ znamená „shromáždění“ — čehokoliv, tedy nejen lidí; viz LXX v Gn 1, 9) pochází z doby exilního a poexilního židovství, kdy nebylo možno konat oběti v jeruzalémském chrámu a špičky židovského národa byly internovány daleko od svých domovů. Část Judejců (většinou příslušníci armády) také emigrovala do Egypta (2Kr 25, 26 a Jr 40, 16-44, 13), kde procházela poměrně složitým náboženským vývojem – byl zde pokus o vybudování nového chrámu, spojený s určitým polytheismem. Pro další náboženský život Izraele je podstatnější reflexe zkušenosti babylónského zajetí, která navazovala na působení proroků a projevila se příklonem ke studiu Zákona a orientací na posvátné spisy izraelského náboženství. Také po návratu ze zajetí je sice obnoven chrám, ale zároveň Bible přináší zprávy o veřejném předčítání Tóry, v čemž můžeme vidět základ příští synagogální liturgie. Bezprostřední nutnost chrámového obětního kultu pro židovské náboženství již ustupuje poněkud do pozadí.

Hudba a zpěv tvoří integrální součást téměř všech náboženství, jak primitivních, tak i světových. Také v Izraeli hrály důležitou roli již v chrámovém kultu; hudebníci dokonce tvořili mezi chrámovými služebníky samostatnou kastu. Rozmanitost hudebních nástrojů v chrámu užívaných známe z mnoha nadpisků k žalmům i z jiných biblických míst. Hudba také pronikala do synagogální bohoslužby; již prostý fakt, že „předčítání“ Písma znamenalo vlastně jeho „zpívání“, ukazuje, že hudební provedení tvoří konstitutivní prvek liturgie. Další zdroje pocházejí z chrámových rituálů, mnoho kněží (např. Jošua ben Hananija) bylo zároveň učiteli v synagogách a přenesli sem řadu prvků z chrámové hudby. To bylo později důležité pro zachování kontinuity židovské tradice po pádu jeruzalémského chrámu r. 70 po Kr. Zároveň však dochází k určité selekci, konkrétně k narůstající averzi vůči používání hudebních nástrojů při bohoslužbách. To bylo patrně podmíněno diasporní zkušeností, kde byla instrumentální hudba používána pohany při různých mysterijních a orgiastických kultech[1]. Tento odpor se pak projevuje otevřeněji u prvokřesťanských komunit, jak máme zaznamenáno ve spisech různých církevních Otců[2].

Základní hudební formy, které můžeme vidět v synagogální bohoslužbě a které jsou později rozhodující pro vznik křesťanského bohoslužebného zpěvu, jsou dvě: kantilace Písma a psalmodie. Než se budeme podrobněji zabývat každou zvlášť, načrtněme si nejprve obecné schéma židovské synagogální liturgie v době Ježíšově:

- úvodní litanie a recitace *Šema Jisrael*
- *Tefila* – modlitba chvály, díků a proseb
- Áronské požehnání
- *paraša* – perikopa z Tóry, *lectio continua*

[1] Oficiálním důvodem, proč byly (až na endemické užití rohu *šófar*) nástroje z bohoslužeb vyloučeny, je smutek nad zničením jeruzalémského chrámu - talmudické židovstvo v tomto smyslu interpretuje Oz 9,1 a Iz 24, 9 - viz traktát Sotah 48a. Nástroje v synagogách však byly omezovány již v době Druhého chrámu - skutečnou příčinou pravděpodobně byla zmíněná averze k „profánnosti“ nástrojů (s odv. na Iz 5, 11n) a rigidní zákaz sváteční práce, mezi které byl počítán i transport a údržba (ladění atd.) hudebních nástrojů.

[2] např. Klement Alexandrijský, *Paedagogus* 2:4; Arnobius, *Adversus Nationes* (CSEL 4, 270); Řehoř z Nazianzu, *Oratio 5*: 25, PG 35, 708/9; viz E. Werner, *Music of post-Biblical Judaism*

- *haftara* – perikopa z Proroků, ve vztahu ke čtené paraše
- *deraša* – výklad čteného oddílu (targúm, midraše ...)

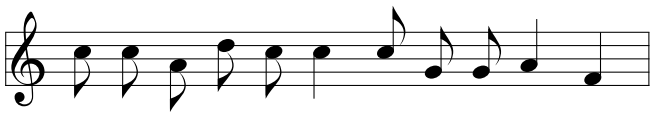
Celá bohoslužba byla prokládána zpěvem žalmů, také modlitby a čtení byly zpívány. Synagoga neměla profesionální pěvce ani sbor, liturgické zpěvy přednášel *šeliach cibbur* („hlasatel shromáždění") - čestný (bezplatný) precentor, podporovaný odpověďmi shromáždění. Z něj se později vyvinul v synagoze úřad *chazzana* (kantora), v církvi pak různé funkce pojmenované termíny *psalmista*, *lector*, *cantor* atd. Výklad textů zpravidla příslušel zákoníkům, ale principiálně se ho mohl ujmout každý – i host nebo cizinec.

Kantilace Písma. Pro synagogální bohoslužbu je charakteristické, že Bible nebyla nikdy čtena jako mluvená řeč nebo deklamace, nýbrž zpívána. Tento způsob přednesu nazýváme kantilací. Biblické verše byly rozděleny podle syntaktického a významového klíče do určitých jednotek pomocí úvodních, středních a finálních kadencí; důležité prvky textu byly zvýrazněny melodickým pohybem směrem od recitačních konstant. Vzniklý systém byl pojmenován *pissuk te'amim* a byl nejprve předáván ústní tradicí. Jako metoda k zapamatování a předávání systému sloužila tzv. *cheironomie* – starověká praxe naznačování průběhu melodie a rytmu pomocí pohybu rukou a prstů. Teprve v 5. století docházelo k pokusům o písemnou fixaci kantilace textu. První systémy byly značně primitivní, např. protopalestinská ekfonetická notace se skládala pouze z bodů a několika čar. Jiné soustavy byly naopak velmi složité — babylónský systém z přelomu 7. a 8. století používal označování akcentů počátečním písmenem názvu. Nakonec se jako nejlepší prosadil systém *tiberiadských masoretářů*, který je úzce příbuzný s byzantskými ekfonetickými neumami. Nelze však předpokládat, že by masoretské značky byly záznamem původního způsobu kantilace, jak můžeme vidět např. na židovských komunitách v Jemenu a v Buchaře, které nedbají masoretských akcentů a kantilují zpěv mnohem jednodušším způsobem odvozeným z psalmodie.[3].

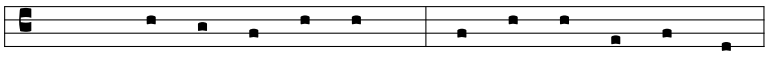
Doklady o biblické kantilaci existují již v rané talmudické literatuře. Např. v traktátu Megilla vysvětluje rabbi Rav verš z Neh 8, 8 jako odkaz ke zmíněnému *pissuk te'amim* (Meg 3a). V tomtéž traktátu dokonce rabbi Jochanán kategoricky prohlašuje, že „na kohokoliv, kdo čte Tóru bez melodie a studuje Mišnu bez zpěvu, mohou být použity verše: Pročež já také dal jsem jim ustanovení nedobrá a soudy, skrze něž nebudou živi (Ez 20, 25)." (Meg 32a). Také církevní otec sv. Jeroným svědčí o Židech, kteří „vyzpěvují" Tóru[4]. O stáří kantilace svědčí také to, že byla převzata křesťanskou církví a v římské liturgii zůstala jako prvek vzdálený západnímu hudebnímu myšlení v poměrně jednoduché a dále nerozvíjené formě. Příbuznost některých židovských kantilací s římskými *toni lectionis* ukazuje E. Werner ve stati *The Music of post-Biblical Judaism*. Jako příklad si můžeme uvést srovnání slavnostní kantilace na tzv. vysoké svátky (*Roš ha-šana, Jom kipur*):

[3]Eliyahu Schleifer (*Jewish Liturgical Music from the Bible to Hasidims*, in: *Sacred Sound and Social Change: Liturgical Music in Jewish and Christian Experience*, ed. Hoffman, L. & Walton, J., University of Notre Dame Press, 1992, cit. dle `http://www.liturgica.com/html/litJLitMusDev2.jsp`) uvádí, že původní, psalmodická podoba kantilace se skládala ze zazpívání biblického verše následovaného překladem do vernakulárního jazyka a případným výkladem. Text i překlad byly pravděpodobně zpívány na jednoduchý psalmodický nápěv. Zde mohl být počátek normy dělby všech veršů (i prozaických) na poloverše. Zbytky tohoto psalmodického konceptu kantilace zůstávají ve čtení z Tóry u některých jemenských a dalších blízkovýchodních komunit. Některé jemenské komunity dosud udržují tuto zvyklost čtení a překladu. Každý verš je nejprve přečten v originále dospělým a pak ve vernakulárním jazyce dítětem. Lektoři používají rozdílné psalmodické formule, aby odlišili samotný text a jeho překlad.

[4]*decantant divina mandata;* PL 24, 561



který se nápadně podobá zpěvnímu vzorci z gregoriánských pašijí:



(sic) ca - ni - tur me- trum sic ca - ni - tur punctum.

Psalmodie. Biblický žaltář, který obsahuje 150 žalmů různého druhu a stáří, patří ke společnému modlitebnímu a bohoslužebnému pokladu Božího lidu Staré i Nové smlouvy. Jejich hudební ztvárnění vychází z poetické struktury. Hebrejská poezie nezná pravidelný rým a jiné básnické prostředky, které známe dnes a které pramení v klasické antické kultuře. Je založena na principu tzv. **paralelismu membrorum**, který využívá dichotomické (vzácněji trichotomické) stavby poměrně volných veršů. Rozeznáváme druhy paralelismů:

1. synonymický – druhý hemistich (= polovina verše) vyjadřuje jinými slovy totéž, co první hemistich (př. Ž 114, v. 1 [EP]: *Když vycházel Izrael z Egypta, * Jákobův dům z lidu cizí řeči* – „Jákobův dům“ je synonymum pro „Izrael“, „lid cizí řeči“ zase pro „Egypt“ apod.). Tím se dosahuje zintenzívnění myšlenky.

2. antitetický – kontrast hemistichů, druhá polovina verše přináší myšlenku opačnou k první (např. Ž 20, v. 9 [EP]: *Oni* (t.j. nepřátelé) *klesali, až padli, * my jsme povstali a přetrváme*; také Ž 118, v. 9 [EP]: *Všechny pronárody mě obklíčily; * odrazil jsem je v Hospodinově jménu*).

3. syntetický – druhý hemistich rozšiřuje nebo doplňuje první (Ž 126, v. 1 [EP]: *Když Hospodin úděl Siónu změnil, * bylo nám jako ve snu*).

Tato poetická struktura dala vzniknout hudební formě psalmodie, která má podobně jako paralelismus biparitní strukturu. První hemistich až k cesuře (v příkladech podobně jako v liturgických knihách naznačené hvězdičkou *) je uveden počátečním vzestupem (initium), pokračuje recitační notou (recitanta, tenor), která se opakuje podle počtu slabik, a je zakončen střední kadencí (mediací). Druhý hemistich má stejnou strukturu, pouze místo střední kadence končí kadencí finální (terminací). Stejnou strukturu uvidíme později i u tzv. *žalmových tonů* (1.p. tonus), což jsou psalmodické vzorce v gregoriánském chorálu.

Psalmodii je možno považovat za *kolektivní hudební žánr*, neboť její jednoduchý melodický materiál může být pochopen a reprodukován i průměrným publikem po jednom nebo dvou verších. Estetický efekt je dosažen kontrastem mezi stabilizačním prvkem stále se opakující melodické fráze a stále se měnícím textem. Po několika repeticích se pozornost obrací ke slovům, která přinášejí kontinuálně něco nového, zatímco melodie spolu s modulací hlasu vstupuje do podvědomí a vytváří určitou náladu, která eventuálně asociuje s různými emocemi (smutek) nebo s určitým svátkem či časem modlitby. Na rozdíl od gregoriánského chorálu jsou židovské psalmodie poměrně flexibilní, tzn. v průběhu žalmu se mohou měnit. Recitanta není obvykle přesně zachovávána, ale fluktuuje kolem své osy v závislosti na přízvucích a syntaktickém členění, nebo pouze jako tónová ozdoba. Navíc jsou hemistichy často recitovány na

různých tónových úrovních, což je také v gregoriánském chorálu poměrně neobvyké[5]. Také zde je možnost poukázat na relativně pozdní genezi masoretského systému a životaschopnost tradičního zpěvu žalmů pohledem na řadu židovských komunit, které bez ohledu na tiberiadské akcenty intonují žalmy podle psalmodických zákonitostí.

Způsob, jakým se psalmodie zpívala, je popsán na různých místech Talmudu (Suk 3:11n, 38b, 53b; Sot 5:4, 30b[6] aj.). Nejobvyklejší formou je zřejmě **psalmodie responsoriální**, která byla založena na střídání zpěvu veršů mezi precentorem a shromážděním trojím způsobem: buď mohl a) precentor intonovat začátek a shromáždění melodii převzít, nebo b) se mohl precentor se shromážděním střídat po celých verších, nebo c) se shromáždění mohlo připojit opakováním části, příp. celého verše jako jakéhosi refrénu. Takovou strukturu ukazují i některé samotné žalmy[7]. Refrénem mohlo být i prosté *Hallelujah*, což zůstalo i v křesťanské tradici jako tzv. *psalmus alleluiaticus*. Méně obvyklý způsob zpěvu psalmodie u židů je zpěv antifonální, kdy je k textu žalmu přidáván nějaký jiný (často i mimobiblický) text s propracovanou melodií, který přebírá funkci refrénu, jak se to dochovalo v gregoriánských formách introitu a communia. Hudební rozvoj se ubírá spíše cestou variací vlastní psalmodie, která tak slouží jako kostra pro složitější formy. Vždy však může měnit své rysy do určité meze – musí účinek slov umocňovat, ale nikdy překročit.

Posledně zmíněná věta je vlastně největším přínosem synagogální hudby do křesťanského bohoslužebného zpěvu: *na prvním místě je vždy slovo.* Teprve potom přichází hudba, která sleduje průběh textu a jeho syntaktickou i významovou strukturu. Je to hudba, která ze slova vzniká a slovu slouží, umocňuje ho. Proto od synagogy církev převzala formy kantilace a psalmodie a dále je rozvíjela, jak to můžeme vidět i v případě gregoriánského chorálu.

Řecká hudební teorie

Brzy po svém vzniku vstoupilo křesťanství do světa, který byl předznamenán a utvářen kulturou starověkého Řecka. Vlivem kolonizace, výbojů Alexandra Velikého a později i Římské říše pronikla řecká civilizace do celého středomořského prostoru a došlo k procesu *helenizace* — vzájemného kulturního ovlivňování mezi Řeky a okolními národy. Helenizace se nevyhnula ani židovskému prostředí – v samotné Palestině se setkala s odporem, který vyústil do makabejských válek; diasporní židovstvo bylo ovšem otevřenější a brzy mnoho Židů mluvilo, psalo a do jisté míry i myslilo řecky. Helenizovaná diaspora se stala ohniskem požáru, kterým se křesťanství rozšířilo po celém tehdejším světě.

Také mezi křesťanstvím a řeckou kulturou došlo k mohutné vzájemné interakci, která se nevyhnula ani oblasti hudby. Do křesťanské liturgie pronikají antické hudební formy (hymnus) a pro klasické ucho syrová orientální melodika začíná být korigována podle hudebních systémů řeckých teoretiků.

Pro řeckou teorii hudby a na ní založenou tonální soustavu je charakteristické, že je založena na matematicko-fyzikálních základech. Podle číselného chápání intervalů se starořečtí

[5] Výjimku tvoří tzv. *tonus peregrinus*, který má první recitantu na *la* a druhou na *sol* a který je patrně reliktem nejstarší tradice sahající až k synagoze.

[6] *Naši rabíni učí, že o tom dni rabbi Akiba vyložil: když Israelité vystoupili z Rudého moře, přáli si zazpívat píseň, a jak provedli tuto píseň? podobně jako dospělý který čte Hallel [pro shromáždění] a ostatní mu odpovídají vůdčími slovy. [Podle tohoto výkladu] Mojžíš řekl „Hospodinu chci zpívat“ a oni odpověděli „Hospodinu chci zpívat“. Mojžíš pak řekl „Neboť se slavně vyvýšil“ a oni zase odpověděli „Hospodinu chci zpívat“ atd.*

[7] Např. Ž 136 (v židovské tradici nazývaný „Velký Hallel“) má vlastně *responsum a latere*, tedy doslova „odpověď od boku“: druhý hemistich každého verše tvoří opakující se „*. . .jeho milosrdenství na věky [trvá]*“.

teoretikové a hudebníci dělili na 2 skupiny:

- **kánonikové** – následovníci slavného matematika, filosofa a mystika Pythagora. Základem jejich poměrně složité teorie jsou poznatky odvozené z pokusů na monochordu[8]. Matematickým dělením struny se dospělo k následujícím intervalům: chvěním 1/2 struny interval oktávy původního tónu, chvěním 2/3 interval kvinty, chvěním 1/3 druhou kvintu (oktáva + kvinta) atd. Další intervaly byly určovány vzájemnou kombinací těchto konsonant. Tak např. kvarta vznikne čistou oktávou nahoru (č8↑) a odtud zpět čistou kvintou dolů (č5↓), sekunda pomocí dvou č5↑ a jedné č8↓ apod. Systém má ovšem vážný nedostatek, který ukazuje, že hudebně akustické zákony nelze beze zbytku převádět na matematické vztahy – je jím známé *pythagorejské komma*, malá nepřesnost (74:73), která se objeví při porovnání dvanácti č5 a sedmi č8 a způsobuje, že pythagorejská soustava musí užívat dvou půltónů: velkého (αποτομη) a malého (λιμμα). Komma odstranilo teprve temperované ladění, které jej rozdělilo na 12 dílů a každou kvintu o tento díl (tzv. *schisma*) zanedbatelně snížilo.

- **harmonikové** v čele s Aristotelovým žákem Aristoxenem Tarentským[9] byli spíše muži praxe a jako jediné měřítko uznávali pouze sluchový cit. Didymos a Ptolemaios uvedli do hudební teorie tercie 5/4 a 6/5 a malý půltón 16/15 namísto Pythagorova 256/243.

Pro studium gregoriánského chorálu je podstatnější vědět něco o řeckém **tetrachordiálním systému**, tedy o způsobu, jakým byly jednotlivé tóny vzájemně organizovány. Řecká tónová soustava se rozprostírala v rozsahu 2 oktáv (A–a^1) a skládala se ze 4 tetrachordů (notových skupin po 4 tónech) a 1 tónu přidaného na doplnění do celých 2 oktáv (*proslambanomenos*, přidaný). Pro přehlednost si ji zobrazíme v následující tabulce:

systema ametabolon		**systema metabolon**	
tetrachord	rozsah	tetrachord	rozsah
hyperbolaion	e^1–a^1	*hyperbolaion*	e^1–a^1
diezeugmenon	h–e^1	*diezeugmenon*	h–e^1
		synemmenon	a–d^1
meson	e–a	*meson*	e–a
hypaton	H–e	*hypaton*	H–e
(*proslambanomenos*)	A		

Všimněme si, že v SYSTEMA AMETABOLON (soustavě neproměnné) mají tetrachordy *hyperbolaion* a *diezeugmenon* společný tón e^1 a také tetrachordy *meson* a *hypaton* mají společný tón e. Tyto společné tóny se nazývají *synafē* (= spojka). Naproti tomu mezi oběma vnitřními tetrachordy žádný takový tón není; prostoru h–a se říkalo *diazeuxis* (= rozluka). SYSTEMA METABOLON (soustava proměnná) proti tomu zavádí ke zmíněným tetrachordům ještě pátý (*synemmenon*), který sloužil k modulačním účelům. Na tomto tetrachordickém principu jsou založeny také starořecké stupnice, z nichž každá je tvořena dvěma strukturálně identickými tetrachordy, které jsou uprostřed odděleny *diazeuxis*. Charakter každé stupnice

[8] **monochord** – (z řeckého μονος = jeden, a χορδη = struna) ozvučná deska s jednou strunou, která sloužila k akustickým experimentům.

[9] Aristoxenovo jméno se v dějinách gregoriánského chorálu objeví ještě jednou – v souvislosti s pojmem χρονος προτος – nejmenší, dále nedělitelnou rytmickou jednotkou, která se stala základem tzv. izorytmické interpretece chorálu.

je určen vnitřní strukturou tetrachordu, tedy vzájemným poměrem celých tónů a půltónů. Podle toho rozeznáváme stupnice[10]:

stupnice	tetrachord	řada
dórická	1/2 - 1 - 1	$e - f - g - a \mid h - c^1 - d^1 - e^1$
frygická	1 - 1/2 - 1	$d - e - f - g \mid a - h - c^1 - d^1$
lydická	1 - 1 - 1/2	$c - d - e - f \mid g - a - h - c^1$

Někdy uváděná čtvrtá stupnice – mixolydická – která začíná na tónu H, se z této struktury vymyká, neboť nemá diazeuxis uprostřed, ale až na konci mezi tóny *a–h*. Strukturálně je vlastně totožná s tóninou hyperdorickou, která vznikne, přeložíme-li dolní tetrachord do horní oktávy. Podobným způsobem můžeme odvodit i další hyper- tóniny: hyperfrygickou (a–a^1) a hyperlydickou (g–g^1). Struktura hyper- tónin je tetrachord - tetrachord - diazeuxis. Opačným způsobem, t.j. přesunem horního tetrachordu do nižší oktávy dostaneme tóniny s příponou hypo-: hypodorickou (A–a), hypofrygickou (G–g) a hypolydickou (F–f). Tyto tóniny jsou charakterizovány strukturou diazeuxis - tetrachord - tetrachord. Polohou diazeuxis se tedy liší na první pohled stejné tóniny (např. hyperlydická a hypofrygická). Tóniny bylo možno transponovat do různých výškových poloh, takže skutečný rozsah řecké tónové soustavy sahal až někam k f^2.

Tetrachord, který strukturálně pracuje se dvěma celými tóny a jedním půltónem, patří do tzv. *diatonického* rodu. Řekové však znali i jiné podoby tetrachordu — *chromatický*, který je složen z dvou půltónů a malé tercie, a *enharmonický*, který má 2 podoby: a) starší enharmonika vypustila z tetrachordu jeden tón, takže vznikl vlastně trichord (odtud také další názvy: enharmonika trichordální nebo také eliminační; 2 typy trichordů — ahemitonický (bez půltónu, v2 a m3) a hemitonicko-ditonický (půltón a v3)); b) mladší enharmonika (mikrointervalová) používala dokonce čtvrttóny a jiné, menší intervaly (např. m3, čtvrttón, čtvrttón). Vzdálenost mezi oběma krajními tóny (tzv. hestotickými) zůstávala konstantně čistá kvarta. Dlužno ovšem podotknout, že Řekové považovali chromatiku a enharmoniku pouze jako prostředek k sónickému zabarvování diatoniky. Uvedené tři rody sloužily k vyjadřování různých emocí a nálad: diatonika vyjadřovala klid a šlechetné city, chromatika měkkost a enharmonika[11] tragičnost a vášnivost. Jakou úlohu sehrály tyto vlastnosti v průběhu vývoje chorálu, uvidíme později.

Na závěr je nutno zmínit se ještě o starořecké **rytmice**. Také řecká hudba, resp. její rytmická sféra, je závislá na poezii, ovšem zcela jiným způsobem než hebrejská. Zatímco u synagogální hudby jsme viděli, že hudba vyrůstá přímo ze syntakticko-obsahové struktury volně mluvené řeči (*logogenická hudba*), v řeckém prostředí kopíruje určité pevné rytmické vzorce, do kterých je poesie sevřena. Tyto rytmické vzorce jsou tvořeny aritmetickými násobky nejmenší, již nedělitelné časové jednotky (tzv. *chronos protos*). V praxi se užívalo dvojnásobku této jednotky pro dlouhé přízvučné doby (—), jedné základní jednotky pro doby krátké a nepřízvučné (⏑). Z těchto prvků pak byly sestavovány tzv. *stopy* ($\pi o \delta \varepsilon \varsigma$). Podle počtu slabik rozeznáváme stopy:

[10] tyto starořecké stupnice se nekryjí se stejně pojmenovanými tzv. církevními stupnicemi. Viz 2.1.1.

[11] ani tento starořecký pojem nemá nic společného s tím, co rozumíme enharmonikou dnes, t.j. např. zaměnitelnost temperovaného *dis* za *es*.

dvojslabičné	spondaios	— —
	prokleusmatik	⏑⏑
	iambos	⏑ —
	trochaios	— ⏑
třískabičné	daktylos	— ⏑⏑
	anapaistos	⏑⏑ —

atd.

Tyto stopy pak byly sestavovány do složitějších struktur (tzv. meter) a dále do strof (např. alkaická, sapfická, asklepiadická aj.). Do takto sestavených rytmických schémat byla vtěsnávána antická poezie a následně i hudba.

1.2.2 Západní (latinský) zpěv před sv. Řehořem

Vznik křesťanského liturgického zpěvu

Počátky křesťanského bohoslužebného zpěvu je třeba hledat, jak jsem již uvedl, ve východním Středomoří. Protože první křesťané byli židovského původu a samo křesťanství navazuje na Starý zákon, bylo logické, že prvokřesťanská liturgie přejala mnoho z liturgie židovské: křesťanská bohoslužba slova (liturgie katechumenů) ze synagogy, eucharistická bohoslužba (liturgie věřících) z domácí liturgie paschálního sederu. To je dáno tím, že shromáždění prvních křesťanů měla víceméně spontánní ráz a vycházela z toho, co již bylo k dispozici. Po stránce liturgické hudby to byla zmíněná kantilace Písma a žalmy. Obojí provozoval již sám Ježíš, což je zřejmé z perikop o návštěvě synagogy v Nazaretě (L 4, 16nn) a ze zmínky o zpěvu Hallelu po Poslední večeři (Mt 26, 30; F. Kunetka zde v souvislosti s návazností na ustanovení Večeře Páně cituje Gastouého, podle kterého je Ježíš „prvním kantorem Nového zákona“) [24].[12] Jako další novozákonní svědectví můžeme uvést např. Sk 2, 42, kde „modlitby“ (προσευχαι) je možno chápat také jako ekvivalent žalmů (hebr. *tehillím* – písně chvály, n. *tefillot* – modlitby). Klasické místo Kol 3, 16 hovoří o „žalmech, chvalozpěvech a duchovních písních“ (ψαλμοι, υμνοι, οδαι πνευματικαι). *Odai pneumatikai* lze přeložit i jako „písně z Ducha“ (viz EP), tedy jakési charismatické improvizace. Improvizovaný charakter si některé zpěvy udržely poměrně dlouho, viz např. svědectví Tertullianovo, který hovoří o tom, že po agapách byl každý vyzván, aby zpíval buď z Písma, nebo nějakou svoji vlastní skladbu[13] [24]. Z tohoto textu je dále zřejmé, že mimo žalmů existovaly také již původní křesťanské kompozice; většinou *hymny o Kristu* (Ko 1, 15–20, Fp 6, 2–11). Příklady prvokřesťanských zpěvů založené na tradici žalmů mohou být lukášovská kantika *Magnificat* (L 1, 46b–55) a *Benedictus Dominus* (L 1, 68–79) a kantika ze Zjevení Janova. Máme také početná svědectví mimobiblická, např. Pliniův list Trajánovi[14], dále nejasnou zmínku Filona Alexandrijského o egyptské asketické sektě Therapeutů, kteří praktikují antifonální způsob zpěvu: „Jeden rytmickým způsobem (μετα ρυθμου) předzpěvuje, zatímco ostatní naslouchají a jen při poslední strofě zpívají totéž.“ A dále „... skládají i chvalozpěvy a Boží chvály v rozličných verších a nápěvech skládaných

[12] Trevírský biskup Nicetius (*De laude et utilitate spiritualium canticorum, quae fiunt in ecclesia Christiana; seu de psalmodiae bono.*, Gerbert 1:9-14) píše: *Ipse Dominus in verbis doctor, in factis consummator, ut hymnorum ministerium gratissimum comprobaret, cum discipulis hymno dicto exiit in montem Oliveti.* (Sám Pán, ve slovech učitel, v činech dokonavatel, aby hymnů službu nejvděčnější dokázal, s učedníky hymnus říkaje odešel na horu Olivetskou.)

[13] *de Scripturis sacris vel de proprio ingenio Deo canere*, Apol. 39

[14] *stato die ante lucem conveniunt carmenque Christo quasi deo dicunt secum invicem*, ep. 96

do rytmu“[15]. Neexistuje bohužel žádný autentický hudební záznam nejstarších křesťanských zpěvů; první dochovaná památka je fragment řeckého trinitárního hymnu na oxyrhynchském papyru, zapsaný řeckou abecední notací kolem r. 270 [24].

Vlivy východní

Na charakteru latinského liturgického zpěvu se podepsal také vliv z východu, především ze Sýrie a řecké Byzance.

Sýrie byla oblast po hudebně-litrugické stránce velmi plodná, což však bylo zapříčiněno i konkurenčními zápasy mezi pravověrnými a různými skupinami heretiků. S hymny gnostické sekty Bardasantiů soutěžily kompozice *Efréma Syrského*, kterému je také připisován vznik rytmického přízvučného systému.

V liturgické hudbě se projevilo také rozdělení syrské církve vlivem nestoriánského sporu, vývoj se pak ubíral různými směry.

Řecko-byzantský východní obřad se vyvinul na základě ritu syrského, jehož hlavními ohnisky byly Antiochie, Damašek a Edessa. Zřejmě syrského původu je i byzantská hymnografie, která oproti starořeckému časoměrnému systému zavedla rytmický systém přízvučný[10]. Ze základní strofické struktury hymnu vycházely také všechny formy specificky byzantské:

TROPARION – interpolace hymnu v žalmech, původně monostrofická vsuvka, vkládaná za žalmové verše, Kyrie apod. Později byla rozšiřována do dvou a více strof. Známá troparia jsou např. *O μονογενης υιος*, poetická parafráze Nicejsko-cařihradského vyznání z úvodní části pravoslavné liturgie, nebo cyklus dvanácti troparií k adoraci kříže na Velký pátek[16].

V průběhu 6. století vznikla nová forma KONTAKION, jakási zhudebněná veršovaná homilie, 18–24 slok modelovaných podle vedoucího verše (*heirmos*). Tuto formu pravděpodobně vytvořil Romanos Melodos († 540), který je také autorem nejznámějšího kontakia *Akathistos*. Kontakion bylo uvedeno krátkým troparíem zvaným *prooemion*, poté za každým veršem (*oikos*) následoval refrén (*ephymnion*), hudba byla často bohatě melismaticky prokomponována.

Kontakion však bylo o sto let později vytlačeno jinou formou, a to KÁNONEM. Kánon vyřešil základní problém kontakionu, totiž malou strukturovanost, která při poměrně velkém počtu slok mohla přejít až do jednotvárnosti. Formu kánonů tvoří 9 (později 8) ód po 3–5 (podle jiných pramenů 6–9) slokách [21]. Také sloky každé ódy jsou formovány podle heirmosu, jen místo jedné melodie jich tu najednou máme devět. Melodie heirmosu byly původně jednoduchého sylabického typu, později se však začaly obohacovat, takže bylo nutno zkátit počet strof. Tvorba kánonů je spojena s velkými jmény patristické tradice, jmenovitě Ondřejem z Kréty (660–740), Kosmasem Jeruzalémským a konečně Janem z Damašku (700–760), autorem slavného velikonočního tzv. „**Zlatého kánonu**“, který začíná slovy *Αναστασεως ημερα* (Den vzkříšení). Janovi je také připisován **Oktoechos**, osmitýdenní cyklus hymnů pro velikonoční období, v němž jsou všechny hymny příslušného týdne napsány v jednom z osmi modů. S pojmem oktoechu se ještě setkáme při probírání psalmodie v poněkud odlišné souvislosti.

Vedle troparií, kontakií a kánonů existovaly ještě menší formy byzantské liturgické hudby (*hymnographia minor*), které však nejsou o nic méně zajímavé. Jsou to zejména tzv. STICHERA.

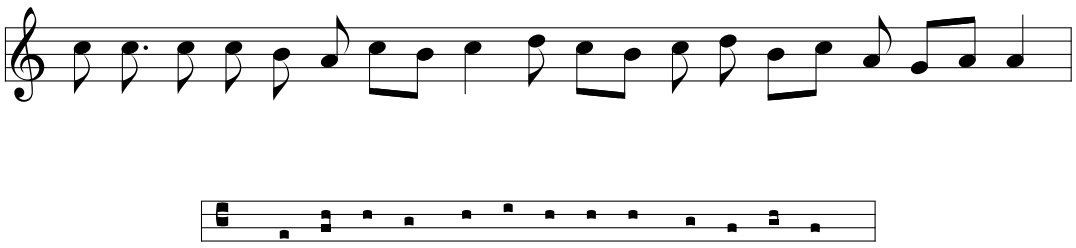
[15] *De vita contemplativa seu supplicum virtutibus*, viz též Eusebius, *Hist. eccl.* II, 17

[16] Tato troparia zřejmě byla předlohou i k některým velkopátečním zpěvům latinského ritu. Jedno z nich, *Οτε τω σταυρω* (Když na kříži), je v latinské verzi *O quando in cruce* v beneventském rukopise z 11. století. Improperia z liturgie Velkého pátku dokonce obsahují řecký text Agios o theos [GR 182]

Sticheron je monostrofický hymnus, krerý následoval po verši (stichos) žalmu; je jakousi obdobou římské antifony. Jinou formou poměrně volného rázu, která se vyvinula v 6. století ze sticheronu, je IDIOMELION založený již na mimobiblických poetických textech [19].

Do rozvoje byzantské duchovní hudby nepříznivě zasáhla „kulturní revoluce“ ikonoklasmu, kdy se snaha o očistu církve od pohanských prvků proměnila v barbarství a antikulturní primitivismus. Po porážce obrazoborectví se byzantský liturgický zpěv ještě jednou vzchopil, ale dřívější úrovně již nedosáhl a pozvolný úpadek byl zpečetěn tureckou nadvládou. Novodobé seriózní výzkumy začaly až po I. světové válce v katolickém byzantinském klášteře *Gottaferrata* (s trochou nadsázky můžeme říci v jakémsi byzantinském Solesmes). Bádáním v oblasti byzantské hudby se zabýval také prof. **Egon Wellesz** († 1974) z Oxfordu, který vnesl mnoho nových poznatků do zkoumání vzájemného vztahu západního a východního liturgického zpěvu [2].

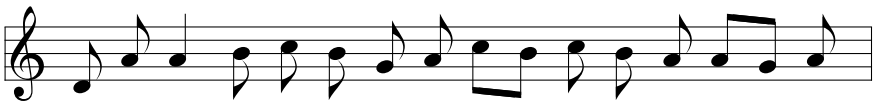
Zkoumáme-li podrobně byzantskou liturgickou hudbu, objevíme také zde mnoho paralel s hudbou chorálu. Mnoho příkladů uvádí ve svých studiích E. Kindler [22]: např. si můžeme srovnat část úvodní ódy Zlatého kánonu a začátek velikonočního chvalozpěvu *Praeconium paschale*:



Ex-súl-tet iam an-gé- li - ca tur- ba coeló -rum.

Oba dva zpěvy si jsou podobné jednak již svou tématikou – je jí oslava velikonočního vítězství, oba užívají stejné melodické fráze a pohybují se kolem strukturálního tónu *do*, který tvoří rovinu recitace. To je zvláštní zejména u byzantské melodie, jejímž kontextem je jinak první modus s hlavními strukturálními tóny *re* a *la*. Je to vybočení do recitativu, který je vytvořen v tzv. pramodu DO. Tento pramodus[17] je charakterizován hlavním strukturálním tónem *do* a jeho jednak subsemitonálním postavením vzhledem k tónu *si*, jednak krokem malé tercie vzhledem k tónu *la*. Implantát tedy pochází ze starší recitativní tradice, kterou má společnou se svým latinským protějškem[18].

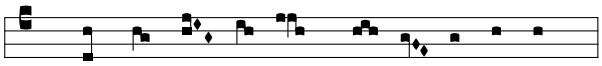
Jiný příklad: začátek závěrečné ódy z téhož kánonu



a Kyrie eleison ze IV. gregoriánské mše In Festis Duplicibus 1. (*Cunctipotens Genitor Deus*):

[17] O pramodech se pojednává na straně 34.

[18] Pro zajímavost se můžeme podívat také na první poloviny příkladů na straně 10.



Ky-ri - e e - le - i - son.

Zde působí atypicky spíše gregoriánský příklad, neboť zpěvy I. modu by měly končit na finále *re*. Koncem na *la* se shoduje s byzantskou ukázkou. Jelikož v byzantské hudbě má modus *re–la* jiné vlastnosti než v římské[19], pak pro podobnost s byzantským protějškem je zřejmé, že inspiraci pro melodii Kyrie musíme hledat na Východě.

Počátky latinského liturgického zpěvu

Původním litrugickým jazykem v západní křesťanské liturgii byla řečtina; až teprve okolo roku 250, kdy vznikaly první latinské překlady Bible (*Itala* a *Vetus latina*), začal se prosazovat i jazyk latinský. Vedle italské oblasti byla nejsilnějším centrem latinského křesťanství severní Afrika, někteří liturgologové kladou vznik latinské liturgie právě do této oblasti [36]. Oproti květnaté a vášnivé řečtině se vlivem latinské právní rétoriky stala liturgická řeč střízlivější a jednodušší.

Nejstarší zprávy o římském liturgickém zpěvu jsou nepřímá svědectví literární povahy. O římském biskupovi Marcellinovi († 304) čteme, že během diokleciánského pronásledování tajně sbíral těla mučedníků a v noci je *cum hymnis* pochovával [2]. Už v Hippolytově anafoře (3. stol.) můžeme nalézt chvalozpěv před slavením eucharistie dnes známý jako preface. Jelikož přechod z řečtiny na latinu nebyl prováděn pouhým překladem textů, ale i změnami mnoha obřadů [36], usuzuje se, že mnoho mešních zpěvů má původ např. v agapálních hodech[20].

Během 4.–8. století vykrystalizovaly čtyři základní typy latinského bohoslužebného zpěvu: chorál ambroziánský, galikánský, mozarabský a římský (paleogregoriánský).

Ambroziánský chorál

Ambroziánský chorál je latinský církevní zpěv, který vznikl a byl provozován v milánské diecézi. Jméno dostal po biskupovi sv. Ambrožovi, ačkoliv byl fixován později než v jeho době.

Sv. Ambrož (339–397) se narodil v Trevíru jako syn vysokého vojenského hodnostáře. Dostalo se mu právního vzdělání a původně se měl věnovat světské politické kariéře; kolem r. 370 byl jmenován prefektem ligursko-aemilské provincie se sídlem v Miláně, které tehdy bylo císařskou rezidencí. Když po smrti ariánského biskupa Auxentia (355–374) došlo ke sporům o obsazení biskupského úřadu, pokusil se prostředkovat v hodnosti prefekta mezi svářícími se stranami. Nato byl překvapivě sám zvolen biskupem, ačkoliv ještě ani nebyl pokřtěn. Velmi záhy si doplnil theologické vzdělání a proslul jako obhájce nicejského pravověří proti ariánům. Byl významnou církevní i politickou osobností své doby, zlomil caesaropapistické tendence v latinské církvi (donutil Theodoricha Velikého k pokání za masakr, který způsobil r. 390 v Soluni).

[19] Specifikem byzantských autentických modů je finála na kvintě. Pouze plagální mody končí na základním tónu.

[20] tak usuzuje Anglès o původu zpěvu *Ubi caritas et amor* z liturgie Zeleného čtvrtku, melodie je pravděpodobně mladší — údaj v GT (s. 168) ji klade do asi 9.–10. století (V GT je uveden jiný text antifony, revizorům se zřejmě slovo *amor* zdálo nevhodné a tak upravili text na *Ubi caritas est vera*).

Vedle své theologické a církevněprávní práce je znám též jako reformátor liturgie a liturgického zpěvu. Během svého zápasu s ariánským dědictvím svého předchůdce a s problémy, které mu způsobovala ariánům nakloněná císařovna Justina, se pokoušel vzbudit zájem o pravověří i reformou bohoslužby, především novými úpravami ve slavení vigilií a zavedením některých východních forem liurgického zpěvu (hymnů a antifonálních zpěvů)[21]. V reformách pokračovali i jeho následovníci sv. Simplicián a sv. Lazarus.

O PŮVODU ambroziánského ritu a chorálu bylo vysloveno mnoho teorií. O struktuře liturgie tvrdí prořímský směr (Cagin)[22], že je archaickou liturgií římského typu (dle prefací a orací) obohacenou o některé prvky gallikánské bohoslužby (výběr perikop). Naproti tomu L. Duchesne, E. Wellesz a G. Suñol usuzují na původ velké části liturgických prvků i chorálních melodií v Orientě. Podle Duchesna[23] mají galikánské rity (mezi které řadí i ambroziánský) mnoho styčných bodů s východními rity syrskými i řeckými. Wellesz srovnával ambroziánské a gregoriánské melodie s byzantskými a dospěl k názoru, že vzhledem k identické stavbě mnoha kadencí musí všechny tři zpěvy pocházet z jednoho zdroje, za který pokládal jeruzalémskou církev. Suñol, který se zabýval studiem a edicí ambroziánského chorálu z pověření milánského arcibiskupa kardinála Schustera, prohlásil, že původem mnoha latinských melodií (zvláště ambroziánských) je Východ. Dnes se obecně soudí, že ambroziánský chorál latinským textem a strukturou prefací a orací vykazuje společné znaky s paleorománským ritem, strukturou kadencí a dalších melodických prvků však s byzantskou hudbou. Pro naše účely viz např. prototyp ambroziánské orace (příklady z *Liber Vesperalis*, cit. dle Anglese):

Společným a nápadným znakem uvedených příkladů je finální interval *kvarty dolů*, kvarty mezi recitantou a finálou. To odlišuje ambroziánské liturgické recitativy od římských, které zakončují zpravidla spodní sekundou, tercií nebo kvintou. Obliba kvarty ukazuje právě na affinitu k východním melodiím, ve kterých je kvarta často strukturálně modálním prvkem (např. v byzantském žalmovém tónu *plagiu proti*, který má recitační tón na *sol* a finálu na *re*). Jiným charakteristickým znakem ambroziánského zpěvu jsou překvapivé melismatické „koncovky“ syllabických zpěvů nebo chybějící střední kadence v psalmodii.

Spory byly vedeny také o otázku, zda je původnější zpěv ambroziánský či římský paleogregoriánský. Zastánci názoru, že ambroziánský zpěv je nejstarší formou chorálu, jsou P. Wagner a G. Suñol.

Ambroziánský chorál se vyvíjel až do doby *Karla Velikého*, který podporoval unifikaci evropských liturgií s římskou. Každou bohoslužebnou knihu, která se nesrovnávala s Římem, dal zničit. Pouze díky odvaze milánského biskupa Eugenia bylo mnoho z ambroziánského dědictví zachráněno. Další ohrožení znamenalo 11. století v osobě papežů Mikuláše II. a Řehoře VII. Na *tridentském koncilu* (při liturgické reformě Pia V.) byl ambroziánský chorál vzat do ochrany sv. Karlem Boromejským a jeho synovcem, kardinálem Frederikem Boromeem. Od té doby byl oficiálně trpěn v Miláně a na několika místech v luganské diecézi. Karel Boromejský také opravil texty breviáře a dalších liturgických knih. Na hudební reformu si musel ambroziánský chorál počkat až do r. 1881, kdy se o první kritická vydání pokusil Guerrino

[21] viz Ambrožův životopis od Paulina Diákona (*Vita S. Ambrosii*, 5, 13): *...hoc in tempore primum antiphonae, hymni ac vigiliae in ecclesia Mediolanensi celebrari coeperunt, cuius celebritatis devotio usque in hodiernum diem non solum in eadem ecclesia verum per omnes paene Occidentis provincias manet* (tehdy začaly být v milánské diecézi užívány antifony, hymny a vigilie, jejichž zbožné slavení přetrvalo až do dnešního dne nikoliv pouze v této církvi, nýbrž skoro ve všech západních provinciích) PL 14, 31

[22] P. Cagin, *Avant propos sur l'antiphonarie ambrosien.*, předmluva k faksimile *Antiphonale ambrosianum* v *Pal. mus.* V. cit. dle [2]

[23] L. Duchesne, *Origines du culte chrétien*, Paris 1889, cit dle [2]

Amelli. Roku 1900 vyšlo v Solesmes faksimile *Codexu sacramentorum Bergomensis* (10.–11. stol.) a *Antiphonale Ambrosianum* z 12. stol. jako V. a VI. díl *Paléographie musicale*. V téže době vydal A. Ratti (pozdější papež Pius XI.) a M. Magistretti ambroziánský misál. Skutečně důkladný výzkum provedl až Dom **Gregor Suñol**, který v letech 1934–39 připravil kritickou edici většiny chorálních knih. Smrt mu bohužel zabránila dokončit revizi procesionálu a *Directoria chori*. Také monografie o výsledcích bádání a vydavatelské metodě zůstala torzem[2].

Charakteristiky. Texty zpěvů jsou většinou biblické, z překladu *Vetus latina*.[24] Recitativy se od římských liší zakončením kvartou, v psalmodii chybí střední kadence. Pro melismatické zpěvy je charakteristická obliba subpunktuálních melodických útvarů (climacus) a poměrně časté melodické sekvence. Nejznámější (ačkoliv ne nejdůležitější) ambroziánskou formou je strofický **hymnus**. Většina jich je připisováno samému Ambrožovi, ačkoliv podle výzkumů Biragliho, Drevese, Steinera a Bluma je autorem pouze 14 z nich[25]. Jsou složeny v jambickém oktosyllabiku v 8 čtyřverších a po dlouhá staletí byly užívány jako modely. Tzv. ambroziánský chvalozpěv (*Te Deum laudamus*) je starší a nejspíše řeckého původu. Struktura mše je podobná mši římské, pouze jednotlivé zpěvy mají rozdílná jména. Také ambroziánský liturgický kalendář se v několika bodech liší od římského (6 adventních nedělí místo čtyř[26], není Popeleční středa apod.).

Galikánský chorál

Galikánskou liturgií (nebo lépe celým komplexem galikánských liturgií) rozumíme liturgii slavenou na půdě starořímské Galie, především v oblastech jižní Francie. Je příbuzná s liturgií mozarabickou (společný vizigótský původ) a vykazuje také mnoho příznaků východního vlivu, především syrského. Pluralita ritů byla dána nepřítomností podobného jednoznačně určujícího centra, jako byl Milán pro ritus ambroziánský. Nicméně nelze tvrdit, že by neexistovaly podobné charismatické postavy jako sv. Ambrož, ačkoliv většinou nedosahovaly jeho výjimečného formátu. Jednou z nich je biskup **sv. Caesarius z Arles** (470-542), který podporoval zejména lid, aby se aktivně zapojil do bohoslužeb zpěvem textů jemu příslušejících[27]. Z jeho doby také máme zprávy o provozování antifonálního zpěvu. Z Gennadiova spisu *De viris illustribus* se můžeme dozvědět o klerikovi *Musaeovi z Marseilles* († 405), který sestavil sakramentář s rozvrhem čtení a responsoriálních žalmů, pro které již byl dokonce použit nějaký způsob notace. První zmínky o galikánském ritu nemáme dříve než z 5. století. Rozkvět galikánskéhého zpěvu trval rovněž do karolínské epochy, kdy byl likvidován s ještě větší důkladností než ambroziánský. Z toho důvodu se nám nezachovaly žádné přímé prameny, pouze několik teoretických liturgických spisů a několik málo jednotlivých zpěvů, které pronikly do gregoriánských knih (např. v graduálu z Albi n. v misálu ze st. Yrieix). Prvky galikánské liturgie pronikly také do římského ritu, např. modlitby adresované Kristu[28]. Také některé hymny byly podle Anglèse složeny pro galikánský ritus (*Vexilla regis, Pange lingua … praelium certaminis* od Venantia Fortunata).

[24] Byla v Miláně nahrazena Vulgátou až v 7. století

[25] m.j. *Aeterne rerum conditor, Splendor paternae gloriae* a *Aeterna Christi munera*

[26] totéž v galikánském a mozarabském ritu, první neděle adventní je neděle po svátku sv. Martina

[27] Dokonce uspořádal zpěvy s ohledem na řecké osadníky tak, aby se zpívalo střídavě latinsky a řecky a nikdo neměl „příležitost k nečinnému vybavování“. PL 67, 1001-42

[28] jako pozůstatek boje s ariány (Hillarius z Poitiers), který se vlivem lidové zbožnosti občas zvrhl do opačných extrémů — doketismu n. monofysitismu.

Mozarabský chorál

Mozarabskou nebo též starošpanělskou liturgií rozumíme latinský ritus provozovaný v jižní části Pyrenejského poloostrova. Název „mozarabský“ pochází z doby arabské nadvlády, kdy již byla valná část repertoáru vytvořena a začalo se pracovat na jeho písemné fixaci. Obřad a hudba vznikly ve vizigótském prostředí (odtud také další název pro ritus: vizigótský). Hlavní proces hudební tvorby probíhal v letech 550–660. V jejích formách a notaci lze vidět vliv Východu.

Paradoxně díky vlivu arabské okupace přetrval mozarabský ritus až do 11. století, kdy byl potlačen působením papežů Alexandra II. a Řehoře VII. Melodie však již byly neumaticky fixovány, bohužel pouze pomocí adiasthemických neum, takže je dosud velmi obtížné rekonstruovat jejich průběh. Kardinál F. Ximenes de Cisneros se vydáním *Missale mixtum* (1500) a *Breviarium gothicum* (1502) pokusil o vzkříšení mozarabské liturgie a docílil alespoň jejího rudimentálního trvání v kapli toledské katedrály a na několika dalších místech v této diecézi.

Charakteristiky. Vlivem shora uvedených potíží máme jen 21 mozarabských melodií, které jsme schopni bezpečně rekonstruovat. Jednou z nich je poměrně rozšířený *Pater noster*, který P. Wagner klade do 4. století. Zvláštností tohoto zpracování modlitby Páně je jeho dialogická struktura, kdy na každou prosbu přednesenou celebrantem lid odpovídá Amen, vyjma sloky poslední, kdy se připojuje celým *sed libera nos a malo*. Některé zpěvy musely být velmi bohaté a rozvláčné, např. slovo „Alleluia“ bylo zhudebňováno až 300 tóny.

1.2.3 Gregoriánská redakce chorálu a jeho vývoj do konce 1. tisíciletí

O nejstarší podobě římské liturgie před dobou Řehoře Velikého mužeme čerpat informace ze spisů církevních Otců, především z *Apologie* Justina Mučedníka (kap. 65, 66 a 67) a *Apoštolské tradice*, kde je záznam eucharistické bohoslužby Hyppolyta Římského (začátek 3. stol.) – dialog před prefací, anafora a modlitby před přijímáním. Chybí Sanctus, díkůčinění přechází pozvolna do slov ustanovení. Jádro římské mše vzniká v pátém století, kdy je do anafory vloženo Sanctus a část před ním se stává prefací, která je proměnná podle liturgického roku a svátků. Během 5. stol. se také stabilizovala základní struktura římské eucharistické modlitby (Kánonu) a trojčlenná skupina orací — kolekta, modlitba nad dary a postcommunio — která je specifikem římské mše. Ještě ani v této době však římský ritus nebyl jednolitý, jak dosvědčují četné sakramentáře, t.j. kompilované sbírky mešních formulářů. Bývalo zvykem, že biskup anaforu a ostatní orace improvizoval, intelektuální lenost a jiné důvody však vedly k tomu, že řada biskupů a presbyterů používala výsledky práce svých předchůdců a sousedů. Autoritativní papežská kodifikace závazných textů začíná až na přelomu 6.–7. století a vrcholí v karolínské době.

V období 4.–5. století ještě ani pro papežskou bohoslužbu není doložen pěvecký sbor. Zpíval lid – buď sám, nebo v responsoriálním žalmu alternoval se zpěvákem (kantorem, žalmistou), který verše zpíval sólově.

Řehoř I. Veliký (590-604)

Papež Řehoř I. (Gregorius, odtud název „gregoriánský“) zvaný Veliký, římskokatolickou církví považovaný za svatého a učitele církve, se narodil kolem roku 540 v římské senátorské rodině. Podobně jako Ambrož nejprve zastával vysoký světský úřad. Po smrti svého otce se však

vzdal světské kariéry a rodový palác na Monte Celio proměnil v klášter, ve kterém se oddával přísnému asketismu. Papež Pelagius II. jej však již r. 579 jmenoval svým zástupcem v Konstantinopoli. Roku 586 se Řehoř vrátil zpět, ale v papežských službách již zůstal. Když pak Pelagius zemřel za morové epidemie r. 590, byl jeho nástupcem zvolen přes svůj odpor právě Řehoř.

Jeho čtrnáctiletý pontifikát je nabitý obratnou diplomacií v politicky složité době (záchrana Říma před Langobardy, vymanění Itálie ze závislosti na Byzanci, orientace na germánské národy: misie v Anglii, obrácení ariánských Vizigótů na katolicismus), rozsáhlou charitativní činností a mnoha církevními reformami, které usilovaly o sjednocení západní církve a posílení vlivu papežství. Mimo jiné vyčistil hrabivý kuriální aparát, reorganizoval správu papežských statků, vydal *Liber regulae pastoralis*, podle které byli vzděláváni kněží ještě v pozdním středověku. Při tom všem ještě stihl žít asketickým životem, psát moralistické traktáty a trýznit své tělo tuhými posty.

Reformy, které Řehoř prováděl, se dotkly i oblasti LITURGIE. Jím začíná boj o výsadní postavení římského ritu v latinské církvi. Je redaktorem tzv. *Sacramentaria gregoriana*, jakéhosi vzorového misálu[29], který měl sloužit jako předloha pro další vývoj ritu. V sakramentáři již je v podstatě hotov Římský kánon v podobě, v jaké ho známe dnes, a dále všeobecný mešní řád, který byl stanoven jako neměnitelný. Na ostatních částech se mělo dále pracovat.

Gregoriánský chorál je po Řehořovi pojmenován v souvislosti s legendou, podle které je zakladatelem římské *scholy cantorum* a autorem chorálních melodií. Ve skutečnosti jsou Řehořovy zásluhy spíše charakteru organizačního a reformního. Pěvecká škola existovala v Římě již před ním. Řehoř však školu reorganizoval a uspořádal vztah služby zpěváků k jiným církevním službám (škola byla zároveň přípravou kandidátů vyšších svěcení — jáhenského a kněžského). Spolu s již zmíněným sakramentářem dal podle svých životopisců sestavit *Antiphonarium*[30], do kterého dal vybrat a kodifikovat již existující melodie, opravit chybná znění a připojit i některé nové kompozice. Zprávy o Řehořově hudební činnosti pocházejí až z konce 8. a z 9. století od Hadriana I., Lva IV., Egberta z Yorku a od Řehořova životopisce Jana Diakona; název „*cantus gregorianus*“ máme doložen poprve až u Viléma Hiršavského v 11. století[31].

Z těchto a jiných skutečností (nekompatibilita dochovaných opisů antifonáře s kalendářem svátků Řehořovy doby) usuzovali někteří badatelé, že reformátorem gregoriánského chorálu nemohl být Řehoř Veliký, ale některý z papežů z přelomu 7. a 8. století[32]. Názor vyvolal prudkou reakci ze strany benediktinských mnichů a spor se rozvinul do vleklé polemiky. Zastánci Řehořova autorství (G. Morin) argumentovali mimo jiné také slabinou teorie odpůrců, která vycházela ze zjednodušující evoluční úvahy o časové následnosti melismatických zpěvů za syllabickými. Nelze však dále udržet, že nám zachované melodie jsou totožné s těmi, které se zpívaly v Římě za Řehořových časů [34].

[29] Řehořovým úmyslem ještě nebylo zavést sakramentář jako závaznou liturgickou knihu, podle kterého měla být dále vyvíjena římská liturgie. O to se pokusil až Karel Veliký, který se snažil zavést papežský sakramentář Hadriana I., jemuž chtěl dodat autoritu Řehořovým jménem. Jeho úvod *Qualiter missa Romana celebratur* není Řehořovým dílem. [5]

[30] viz Jan Diaconus ve *Vita sancti Gregorii Magni*: *Antiphonarium centonem cantorum studiosissimus nimis utiliter compilavit* PL 70,95

[31] Willehelmus Hirsaugensis, *Musica*: *Dicimus enim, quod et certissimis Gregoriani cantus exemplis probamus, quoniam omnes tropi supra et infra naturales diapason sui terminos aliquando in sonum vicinum, aliquando in tertium licenter se diffundunt, quae licentia, ut omnibus aequaliter attribuatur, a. acuta omnino est necessaria.* PL 150, 1162

[32] Tuto teorii obhajoval belgický hudební teoretik F. A. Gevaert ve svém spise *Les origines du chant liturgique de l'église latine* z r. 1890, kde jako původce antifonáře uváděl papeže Řehoře III.

Rozšíření gregoriánského chorálu v Evropě

Šíření gregoriánského chorálu v Evropě je spojeno s pěveckými školami, které byly organizovány po vzoru již zmíněné papežské *Scholy cantorum*. Ještě za Řehořova života odchází do Anglie šířit římskou liturgii opat Augustin. Dalšími významnými šiřiteli gregoriánského zpěvu byli papežové **Vitalianus** (657–672) a **Hadrián I.** (772–795), který vyslal na žádost Karla Velikého do franské říše s opisy příslušných liturgických knih speciálně vyškolené mnichy: Theodora, Benedikta a Petra, kteří učili v Métách a Soissonu, a Romana, který cestou onemocněl a zůstal ve švýcarském klášteře *St. Gallen*[33]. Zde také založil věhlasnou pěveckou školu, ze které vzešlo mnoho významných středověkých hudebníků, skladatelů a teoretiků. Karolínská doba má však i svoji stinnou stránku, jak jsme viděli v předchozích kapitolách: snaha po sjednocení bohoslužeb s římským ritem vedla k násilnému potlačování místních liturgií.

Centry, odkud se šířila znalost gregoriánského chorálu, byly (mimo katedrální školy) mnišské **kláštery**, především benediktinská opatství. Mimo již zmíněného St. Gallen to byly kláštery v Métách (Metzu), Fuldě (Německo, v 8. stol. opat Rabanus Maurus), Corbie aj. Podrobněji o nich promluvíme v kapitole o neumách.

Z této doby také máme první zápisy gregoriánského repertoáru: zatím pouze texty bez notace. Psané neumy se začaly objevovat během 9. století, a to pouze v pasážích, které nebyly známy zpaměti. Systematicky notované rukopisy se vyskytují až o sto let později. Neumatická notace se vyvinula z gramatických značek pro přízvuky a ve svém raném stadiu nerozlišovala intervaly ani tónovou výšku (tzv. *adiasthemická* notace).

„Zlatý věk“ gregoriánského zpěvu (8.–10. stol.)

Období od vlády Karla Velikého do konce prvního tisíciletí můžeme nazvat zlatým věkem gregoriánského chorálu. Podstaná část repertoáru byla již hotova a kodifikována, chorál byl pěstován na mnoha místech v Evropě. Vznikají první středověké hudebně-teoretické spisy, které navazují na antickou tradici v přepracování Boethiově a Cassiodorově. Tyto práce se však chorálu týkají pouze částečně. Nejvýznamějšími teoretiky tohoto období byli **Aurelianus Reomensis** a **Hucbald ze St. Amand** († 930). Již před jejich dobou došlo k postupnému převážení *diatoniky* v latinském církevním zpěvu a eliminaci ostatních soustav tónových (chromatika, enharmonika). Důvodem byla jednak většinou diatonická struktura melodií přejatých ze synagogy, jednak emočně neutrální podstata diatonického rodu, jak jsme viděli už při probírání řecké hudební teorie (str. 13). Vznikly čtyři oktávové stupnice, nazývané *mody*[34], které byly charakterizovány polohou půltónů mezi celými tóny. Půltóny měly pouze tento úkol charakterizovat každý jednotlivý modus, neexistoval tzv. *citlivý tón*, tedy půltón, který je v klasické harmonii zdrojem melodicko-harmonického napětí. V gregoriánském chorálu je tonální nestabilita vyloučena[35], odtud tedy pochází středověká obhajoba preference diatonického tónorodu *propter subiectam semitonii imperfectum* (pro nedokonalost půltónů) [9].

[33] klášter St. Gallen vznikl na místě poustevny sv. Havla, iroskotského misionáře z poč. 7. století. Původně poustevnicky žijící mniši zde v letech 830–867 vytvořili velký klášterní komplex, který se stal významným střediskem křesťanské kultury.

[34] Ve středověkých a renesančních hudebně teoretických dílech ještě kolísá terminologie modus / tonus, často se jedná o zákrytný pojem. Pro tutéž skutečnost je často užíván i řecký výraz *tropus*, který zde tak má jiný význam, než v pozdějším vývoji gregoriánského chorálu.

[35] jedinou alterací, která se v chorálu vyskytuje, je tón *b*, který byl zaveden k odstranění *tritonu* – nezpěvného kroku zvětšené kvarty mezi tóny *fa* a *si* – a k modulaci mezi guidoniánskými hexachordy.

Mody byly očíslovány řeckými řadovými číslovkami: *protus* (D–d), *deuterus* (E–e), *tritus* (F–f) a *tetrardus* (G–g). Do 8. století se (vlivem byzantského Oktoechu) přidávají k těmto modům ještě tzv. mody plagální (odvozené), takže vzniká systém osmi modů, do kterého začínají být zpěvy klasifikovány. Pořizují se různá *tonaria*, t.j. sborníky, ve kterých jsou zpěvy rozděleny podle skutečné či domnělé příslušnosti k tomu určitému modu. Aurelianus Reomensis se ve svém spise *Musica* pokusil o teoretické vysvětlení vlastností těchto osmi modů. Hucbald je znám především svým pokusem o notaci zpěvu vpisováním slabik přímo do notové osnovy, který se však pro svoji těžkopádnost a obtížnou čitelnost neujal. V jeho době ovšem již vzniká notace *diasthemická*, ve které jsou neumy psány i s ohledem na tónovou výšku kolem nejprve imaginární, později skutečné čáry představující určitou notu.

V této době rozkvětu se však již začínají objevovat první známky pozdější DEKADENCE. Mnohé zpěvy zaváděné pro nově vzniklé svátky (Nejsv. Trojice) jsou nepříliš povedenými adaptacemi starších děl (srov. introitus *Benedicta sit* [GT 371] z trojiční neděle s introitem *Invocabit me* [GT 71] na první neděli postní). Objevují se také počátky *tropování* — podkládání druhotného textu dlouhým jubilacím. Tropování původně vzniklo jako mnemotechnická pomůcka pro zapamatování dlouhých melodií v době neexistence notového písma. V devátém století se velmi rozšířilo a vedlo spolu se zhrubnutím neumového zápisu k otupení citu pro rytmickou diferencovanost a výrazové nuance. Již z konce 7. století pocházejí první zmínky o *vícehlasu* (angl. biskup Aldheim, † 709), ve století devátém máme nejspíše z Hucbaldova okruhu zprávy o paralelním organu. Vícehlas do liturgie pronikal z hudby světské, založené na jiných principech než gregoriánský chorál, což se také nepříznivě podepsalo na přednesu a předávání chorálních melodií.

1.2.4 Úpadek gregoriánského chorálu v éře menzurální hudby

Vývoj chorálu do Tridentského koncilu

Po období slávy a rozkvětu dochází od 10. století k postupné dekadenci gregoriánského zpěvu, a to z příčin, které jsem nastínil již v předcházející kapitole. Je to doba tvorby sekvencí a tropů, které se vzdalují původní logogenické podstatě chorální hudby. Dochází k bouřlivému rozvoji polyfonie, která ovlivňuje rytmické cítění a má vliv i na interpretaci chorálu — mnohé chorální melodie se stávají *cantem firmem* vícehlasých skladeb. Už u primitivního dvojhlasu, kde se doprovodný hlas (discantus) začíná vymaňovat z pouhého kopírování melodie, je nutné slevit z volného gregoriánského rytmu, aby se udržela rytmická konsistence skladby. Jednotlivé noty jsou prodlužovány, často až do neúměrných délek, kdy přestává být možné sledovat melodický průběh chorálního nápěvu. Chorál je ovlivněn světskou hudbou, zvláště lidovou, ve které se prosazuje tonální cítění.

Pronikavá změna také zasahuje **neumovou notaci**. Prioritou začíná být fixace průběhu melodie. O neúspěšném pokusu Hucbaldově jsme se zmínili výše. Podobně dopadl i *Hermanus Contractus* (1013–1054), který vypracoval důmyslný systém záznamu pomocí kombinací latinských a řeckých písmen. Lepší nápad měli ti, kteří se pokusili využít diasthematické neumové notace. Už bylo připomenuto, že původně imaginární čára začala být záhy vyznačována. Později byly za účelem přesného zachycení i větších intervalů používány čáry dvě, pro tóny *F* a *c*. Brzy k nim přibyla třetí linka pro tón *A* a vývoj systému završil *Guido z Arezza*[36], který

[36] **Guido** (psáno i **Quido**) **z Arezza** († 1050), patří k největším středověkým hudebním teoretikům. Je autorem hudebně teoretických děl *Micrologus*, *Regulae* a *De ignoto cantu*. Vytvořil zmíněnou čtyřlinkovou

přidal linku čtvrtou. Z písmen, které označovaly linku C a F se později vyvinuly klíče. Do této osnovy již bylo možné přesně zaznamenat průběh gregoriánských melodií, které v drtivé většině nepřesahovaly rozsah nóny. Neumové písmo ovšem zhrublo, zjednodušilo se, některé fenomény důležité pro správnou interpretaci se přestaly zaznamenávat.

V neposlední řadě souvisí úpadek gregoriánského chorálu také s celkovým duchovním úpadkem středověké církve. Už pokonstantinovská církev se pokouší soutěžit s pohanskými kulty v obřadním lesku i pomocí zpěvů. Na synodě v Laodiceji (367) je nařízeno, že liturgický zpěv má být pro příště věcí pouze ustanovených kantorů[37] [28]. Pod vlivem gregoriánských reforem se pěvecké sbory profesionalizují, charismatická spontaneita je petrifikována a také repertoár se stává náročnějším. Situace se ještě zhoršila během tzv. galikanizace římského ritu, kdy dochází k oddělení kléru a laiků při mešní bohoslužbě. Navíc pokřesťanšťování (resp. pokatoličťování) evropských národů spojené s úředním zaváděním římské liturgie v latinské řeči odcizuje původnímu smyslu bohoslužby jak lid, tak i nevalně vzdělané kněžstvo. I v těchto skutečnostech můžeme spatřovat důvod, proč mizí porozumění pro hudbu, která je ve své podstatě nejbližším hudebním vyjádřením biblického textu i křesťanské víry.

notaci, dále intonační pomůcku zvanou *solmizace* a na jejím základě hexachordální systém. Solmizací se nazývá intonování intervalů pomocí slabik *ut(do), re, mi, fa, sol, la, si.* Tyto slabiky pocházejí ze svatojánského hymnu *Ut queant laxis*, který Guido se svými žáky cvičil. Jeho zvláštností je, že každý poloverš začíná o tón výš. Počáteční slabiky poloveršů pak dají dohromady solmizační řadu.

[37] *Non oportere praeter canonicos cantores, qui suggestum ascendunt et ex membrana legunt, aliquos alios canere in ecclesia.* can. 15.

Tridentská reforma mše a tzv. medicejské vydání Graduale Romanum

Duchovní úpadek církve spojený s přemírou jejího bohatství a moci vedl k výbuchu reformačního hnutí a donutil římskokatolickou církev k vážnějšímu zamyšlení nad vlastním stavem. Vzniklou situaci měl vyřešit Tridentský koncil (1545–1563), který vedle polemického vymezení katolické doktríny vůči protestantismu položil základ poměrně rozsáhlé reformě liturgické.

Liturgická reforma mše byla předznamenána snahou o odstranění nejkřiklavějších deformací liturgie, prostředkem mělo být zavedení přesně definované a po celém světě do posledního slova závazné liturgie. Příslušné liturgické knihy – misál a breviář – nevydal koncil (ten pouze jejich vydání nařídil), ale až papež Pius V., breviář r. 1568, misál o 2 roky později. Potridentská liturgie je charakterizována jednak svou centralistickou uniformitou (vlastní rity bylo povoleno ponechat pouze těm společenstvím, která prokázala, že jsou aspoň 200 let staré), jednak tzv. *rubricismem*, t.j. doslovným nařízením jak provést ten či onen liturgický úkon. Liturgie tak byla na 400 let zakonzervována a až do tzv. liturgických hnutí a II. vatikánského koncilu se nevyvíjela.

Po reformě obou liturgických knih se začalo uvažovat také o revizi příslušných chorálních knih. Řehoř XIII. (1572-1582) pověřil přípravou revidovaných vydání skladatele G. P. Palestrinu a A. Zoliu. Kvůli intrikám španělského kléru se však vydání oddalovalo, Palestrina r. 1594 zemřel a práce zůstala nedokončena.

K revizi se na počátku 17. století vrátil *P. Raimondi*, ředitel římské Medicejské tiskárny. Práci na přípravě nového Graduálu zadal *F. Aneriovi* a *F. Surianovi*, kteří v duchu tehdejších představ o liturgické hudbě provedli do melodií mnoho nešťastných zásahů: přesunovali velké skupiny not a zkracovali melismata za účelem „lepšího porozumění textu“. Výsledek byl schválen papežskou komisí a r. 1614 vytištěn v Medicejské tiskárně, odtud název **medicejské vydání**. Již přichystané breve Pavla V., které toto vydání doporučovalo, bylo však na poslední chvíli staženo, takže medicejský Graduál nezískal postavení úředního vydání.

V 17. a 18. století dochází vlivem neznalosti původní interpretace a také díky estetickým kriteriím doby k dalšímu úpadku gregoriánského zpěvu. Vzniká velké množství tzv. *pseudogregoriánských zpěvů* — skladatelé (H. Du Mont, F. Bourgoing aj.) se pokoušejí tvořit melodie podle středověkých pravidel, ovšem v pojetí soudobého vkusu a ovlivněné moll-durovým tonálním cítěním. Jsou to např. zpěvy *Salve Regina – tonus simplex* (AM 180), *Missa de Angelis* (GT 738–741), tři Du Montovy mše (LU app. III 1-14) atd.

1.2.5 Obnova gregoriánského chorálu v 19. a 20. století

Ceciliánské hnutí a chorál

V druhé polovině 19. století se začínají ozývat hlasy po reformě již místy neudržilelného stavu liturgické hudby. Tato opravná snaha získala konkrétní podobu v tzv. **řezenské reformě chrámové hudby**, kterou inicioval regensburgský kněz *F. X. Witt*. Tato reforma vycházela z předpokladu, že bude církevní hudbě pomoženo návratem k starým osvědčeným stylům, reprezentovaným gregoriánským chorálem a polyfonií G. P. Palestriny. Za tím účelem Witt r. 1868 založil tzv. *Allgemeiner Cäcilienverein* (Všeobecný cecilský spolek), pojmenovaný po katolické patronce hudebníků[38]. Vedle své pozitivní snahy odstranit z liturgické hudby prvky tehdejší operní a zábavní hudební produkce se ceciliáni dopustili i mnoha omylů a tragických

[38] V Čechách hrála podobnou roli Lehnerova *Cyrilská jednota*.

chyb: zničili např. mnoho vzácných barokních varhan, které neodpovídaly jejich zvukovému ideálu.

Také gregoriánský chorál nezůstal ušetřen opravného úsilí ceciliánů. V roce 1873 došlo v Regensburgu k vydání medicejské verze Graduale Romanum. Vědecký výzkum chorálu byl teprve v plenkách a editor medicejského vydání *F. X. Haberl* vycházel z mylného předpokladu, že redaktorem původního medicejského graduálu byl sám Palestrina. Toto vydání dosáhlo úředního potvrzení papeže Pia IX. a aprobace Kongregace pro obřady; později bylo vydáno u Pusteta jako závazné úřední vydání.

Vydávání reprintů medicejského graduálu vyvolalo kritiku ze strany benediktinských mnichů v opatství Solesmes, kde mezitím bádání o chorálu významně pokročilo.

Paleografie, Motu proprio a vatikánská edice

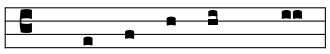
Benediktini, kteří usilovali o obnovu monastického života v osvícenstvím a revolucí poznamenané Francii, záhy poznali důležitost oživení gregoriánského zpěvu pro liturgický fundament řeholního života. V klášteře sv. Petra v **Solesmes** vydal místní opat Dom Prosper Guéranger († 1875) podnět k vědeckému zkoumání nejstarších rukopisů. Solesmesští benediktini prošli téměř celou Evropu a všude zkoumali staré manuskripty chorálních melodií. Díky na tehdejší dobu moderním fotografickým technikám bylo možné připravit kritická vydání faksimilovaných rukopisů s připojenými odbornými studiemi. Vznikla ediční řada *Paléographie musicale*, jejíž první svazek vyšel r. 1889 a obsahoval rukopis SG 339.

Průkopníkem paleografického bádání byl **Dom Joseph Pothier** († 1923), který již r. 1883 vydal graduál opravený podle dosavadních výzkumů. To byl první hřebík do rakve medicejského vydání, neboť Pothierovu práci ocenil i papež Lev XIII. Druhou významnou osobností solesmeské restaurace byl **Dom André Mocquereau** († 1930), který se zabýval výzkumem především chorálního rytmu. Vyvinul tzv. isorytmickou metodu chorální interpretace, založenou na Aristoxenově metrické jednotce chronos protos (viz str. 13). Krátký nárys této teorie vypadá takto:

- každá základní doba je stejně dlouhá (*isochronismus*), odpovídá přibližně osminové notě v tempu MM = 70
- gregoriánská rytmika spočívá na tzv. *volném složeném rytmu* — nepravidelném sledu 2/8 a 3/8 taktů, které následují libovolně za sebou
- *iktus* — rytmický opěrný bod na první notě skupinové neumy.

V místech, kde nebylo místo iktu možné na první pohled určit, vybavili solesmesští mniši svá vydání chorálních knih tzv. *vertikální episemou*, t.j. kolmou čárkou nad nebo pod notou.

Ve své době měla tato teorie svou poměrnou jednoduchostí napomoci snadnější interpretaci a tudíž rychlejšímu rozšíření gregoriánského chorálu. Ve světle pozdějších semiologických výzkumů se ukázala jako neudržitelná. Malá ukázka z AM 354, 4 [33]:



Fa-ci - á - mus hic

Vysvětlení: v ukázce vidíme iktus naznačený vertikální episemou na notě *la* na slabice „ci“. Přízvuk je však na slabice „á“, což je také potvrzeno virgou s episematem v neumatické notaci z kodexu H. Je tu tedy zřejmá nekompatibilita mezi systémem iktů a nejstaršími rukopisy. Podobné příklady můžeme nalézt i v GT, např. 149/4 (*meam*), 234/1 (*Modicum*) apod.

Pro gregoriánský chorál byl zvláště významným mezníkem 22. listopad 1903, kdy papež Pius X. vydal **Motu proprio** o posvátné hudbě. Dokument se nese v duchu ceciliánské reformy a zvláště vysoko vyzdvihuje chorál:

> *Tyto vlastnosti [duchovní hudby]* (t.j. posvátnost, uměleckost a všeobecnost) *jsou v nejvyšším stupni v gregoriánském chorálu, který je proto vlastním zpěvem, který církev zdědila po předcích, jejž žárlivě střežila po dlouhá staletí ve svých liturgických knihách, jejž jako svůj přímo předkládá věřícím, jejž výhradně předepisuje v některých částech liturgie a jejž nejnovější bádání přivedlo k jeho původní ryzosti a čistotě. Z těchto důvodů byl gregoriánský zpěv vždycky pokládán za nejvyšší vzor posvátné hudby (…) Starobylý, tradiční gregoriánský zpěv se má tedy hojně zavádět k bohoslužebným úkonům, a buďtež všichni přesvědčeni, že žádný církevní úkon nepozbude na své slavnostnosti, i když nebude doprovázen jinou hudbou než touto*[39].

Papež vytyčil úkol vydat postupně úředně závazné chorální knihy podle nejnovějších vědeckých poznatků. K tomuto účelu jmenoval komisi, v jejímž čele stanul Dom Pothier. Jejími členy byli tehdejší významné kapacity v oblasti chorálu: A. Mocquereau, P. Wagner, A. Gastoué, msgre Respighi aj. Komise se ovšem sešla pouze dvakrát. Mezi jednotlivými členy docházelo ke sporům, zvl. mezi Mocquereauem, který zastával věrnost nejstarším pramenům, a Pothierem, příznivcem kompromisu podle „principu živé tradice“. Papež nakonec r. 1913 komisi zrušil a ediční práci svěřil samému Pothierovi. Postupně vyšly: *Kyriale* (1905), *Ordo cantus missae* (1907), *Graduale Romanum* (1908), *Officium pro defunctis* (1909), *Cantorinus* (toni communes – žalmové tony, 1912) a *Antiphonarium* k breviáři (1912). Na vydáních se podepsaly hádky v komisi i časová tíseň, ve kterých vznikala; výzkumy v té době ještě zdaleka nebyly u konce. Tato vydání nazýváme vatikánskými (*editio vaticana*, zkráceně též „Vatikána“), nebo také typickými (*editio typica*), neboť měly sloužit za závazné vzory pro jiná vydání, vydání „podle typického“ (*iuxta typicam*)[9] [33].

Dom Eugène Cardine a semiologie

Vydáním vatikánských chorálních knih byla završena první etapa obnovy chorálu. Výzkumy však pokračovaly dál a postupně odhalovaly trhliny v horkou jehlou vytvořené práci, zvláště v Mocquereauově teorii rytmického iktu[40]. Významným pokrokem je vznik **semiologie**, vědního oboru, který zkoumá různost podoby neumových značek pro jeden a tentýž tónový sled. Tím se liší od paleografie, která se zabývá víceméně dekódováním neum za účelem rekonstrukce melodického průběhu. Semiologie „*zkoumá důvody pro různorodost značek, aby odhalila základní principy autentické a objektivní interpretace*“ [7], t.j. hledá vnitřní logiku, která vedla písaře k použití právě určitého znaku a ne jiného.

[39] Mp II.3

[40] Nutno ovšem podotknout, že rytmická znaménka solesmeských mnichů se nikdy nestala součástí vatikánského úředního vydání.

Zakladatelem semiologie je benediktin **Dom Eugène Cardine** (* 1905), který vyučoval v letech 1952–84 na Pontifikálním institutu pro chrámovou hudbu v Římě. S podstatou semiologie seznámil veřejnost poprvé r. 1954 na II. mezinárodním kongresu pro katolickou hudbu ve Vídni, výsledky své práce shrnul (za pomoci svých studentů) v základním díle oboru *Semiologia gregoriana*, které vyšlo r. 1968 a bylo přeloženo do mnoha jazyků. Dnes již není možné zabývat se interpretací chorálu, aniž by se při tom vzala v potaz semiologická fakta.

Mezitím proběhl **Druhý vatikánský koncil**, který si vytkl za cíl mimo jiné také reformu liturgie. Zásadním dokumentem v této věci je Konstituce o posvátné liturgii Sacrosanctum Concilium, ve které jsou chorálu věnovány následující oddíly:

> *Církev považuje gregoriánský chorál za vlastní zpěv římské liturgie. Patří mu tedy při liturgických úkonech – jsou-li jinak stejné podmínky – čelné místo. (...) Ať je dokončeno typové vydání knih gregoriánského chorálu. Mimoto ať je pořízeno kritické vydání knih, vyšlých už po reformě svatého Pia X. Dále se doporučuje, aby byla vydána sbírka jednodušších melodií pro menší kostely*[41].

Text SC tedy v otázce postavení chorálu v římské liturgii následuje předchozí dokumenty. V praxi ovšem povolení národních jazyků znamenalo ústup latinské liturgie a zájmu o gregoriánský chorál. Semiologická interpretace je náročnější, proto se stává doménou především profesionálních koncertních těles. V bohoslužbě se ujaly spíše jednodušší formy, především ty, kde nebyl problém podložit melodii text v národním jazyce (orace, žalmy). R. 1974 vyšlo v Solesmes *Graduale Romanum* uspořádané již podle pokoncilní reformy liturgického kalendáře. Následující rok vydala Typographia Vaticana *Graduale simplex*, sbírku jednoduchých proprií a ordinarií adaptovaných pro mši vesměs ze zpěvů offica, aby se učinilo zadost požadavku SC 117. Toto vydání je posledním vatikánským typickým vydáním, neboť papežská tiskárna přestala vydávat liturgické zpěvy a chorál začal vycházet pouze v solesmeských vydáních. Jejich církevním schválením přestala platit závaznost typických vydání při interpretaci. Konečně r. 1979 vyšlo v Solesmes *Graduale triplex*, ve kterém jsou ke kvadrátní notaci připojeny neumy ze svatohavelských a laonských rukopisů pro účely semiologické interpretace.

1.2.6 Protestantismus a chorál

Zatím jsem se v tomto dějinném přehledu pohyboval především v oblasti římskokatolické církve. V souladu se zaměřením této práce je nutno učinit také několik historických poznámek o vztahu různých protestantských společenství k chorálu.

Nejprve k obecným zákonitostem: zpěv reformačních církví vychází především z **lidové písně duchovní**, která vznikala jako určitá opozice vůči oficiální latinské liturgii. Podle Z. Nejedlého to bylo způsobeno proniknutím křesťanství do nerománsky mluvících zemí, především germánských a slovanských. Dokud se misie pohybovala převážně na poli románského světa, nebyla příliš velká potíž s latinou a tedy (jestliže lidu již nebylo možno pro složitost zpěvů či církevní zákazy podílet se na celé liturgii) alespoň s částečnou participací na bohoslužebném dění a jednodušších zpěvech. Za hranicemi tohoto prostoru však bariéra jazyka a

[41] *Ecclesia cantum gregorianum agnoscit ut liturgiae romanae proprium: qui ideo in actionibus, ceteris paribus, principem locum obtineat. (...) Compleatur editio typica librorum cantus gregoriani; immo paretur editio magis critica librorum iam editorum post instaurationem sancti Pii X. Expedit quoque ut paretur editio simpliciores modos continens, in usum minorum ecclesiarum.* SC 116–117.

mentality vzdorovala veškerému úsilí misionářů vyučovat místní obyvatele oficiálnímu liturgickému zpěvu[42]. Pohanské lidové zpěvy byly zakázány, církev však za ně nenabídla žádnou náhradu. Některé gregoriánské formy však vedle jiných zdrojů (světská píseň, velikonoční a jiná liturgická dramata) inspirují vznik žánru lidové písně duchovní. Jsou to především tropy a sekvence, u kterých se vedle latinských verzí začínají záhy objevovat i ekvivalenty v národních jazycích. Forma sekvence dochází značné obliby a stojí u zrodu prvních duchovních písní: tak sekvence *Victimae paschali laudes* inspirovala německou píseň *Christ ist erstanden*, sekvence *Media vita* zase naši „Svatý Václave" atd.

Již ve vrcholném středověku se objevuje kritika liturgického zpěvu, jmenovitě u *Bernarda z Clairvaux*, který zvláště odsuzoval dlouhé melismatické koloratury. Podle něj koloratury „ničí smysl slov" a odvádějí pozornost ke hře tónů od pravdy v tónech obsažené. Naopak ho fascinovaly německé duchovní písně, především tropy a křižácké zpěvy. Některé radikální skupiny *valdenských* zavrhovaly liturgický zpěv vůbec[43] [28], ačkoliv k rozvoji lidového duchovního zpěvu nijak podstatně nepřispěly.

Česká reformace – husité, utrakvisté, Jednota

V českých zemích se gregoriánský chorál připomíná již v 9. století a rozšiřuje se vytěsněním slovanského cyrilometodějského ritu. Od 10. století je připomínána škola v Budči, kde se učil i kníže Václav a kde byl vyučován také latinský liturgický zpěv (kněz Uenno). Se založením pražského biskupství se o sto let později připomíná také škola při pražské kapitule, jejímž žákem byl i nejstarší český dějepisec Kosmas. Z jeho kroniky, jako i z nejstarších legend o českých světcích, se dozvídáme, že vedle duchovních a mnichů se do liturgického zpěvu zapojovali i vzdělaní laikové z vyšších vrstev, především zpěvem žalmů. Rozkvět chorálu u nás je svázán se jmény kapitulního děkana Víta († 1271), biskupa Tobiáše z Bechyně (1279-96) a prvních pražských arcibiskupů[44]. Z ducha gregoriánského chorálu vyrůstají také liturgické skladby připisované Mistru Závišovi.

Mravní úpadek církve v době jejího materiálního blahobytu (zvláště za Karla IV.) se však podepsal i na *zlořádech*, které do liturgického zpěvu vnikaly. Především obecná nevzdělanost mezi kněžími se nevyhnula ani oblasti hudby: mnohde byli vděční za kněze, který alespoň uměl číst! Nejedlý[28] vyjmenovává i další příčiny: mravní nedisciplinovanost zpěváků, lakota farářů a vedoucích souborů, časté interdikty (zákazy bohoslužeb), vzrůstající obliba tzv. tichých mší.

Poměr českých reformátorů k liturgickému zpěvu byl různý: již Husovi předchůdci se ve svých názorech rozcházeli. Zatímco např. *Matěj z Janova* patřil k radikálním odpůrcům liturgického zpěvu vůbec, *Jan Milíč z Kroměříže* si naopak stěžoval na nedostatečný zpěv kanovníků [28]. Složitost osobnosti **Mistra Jana Husa** názorně ukazuje jeho poměr k duchovnímu zpěvu. Hus jako kazatel a pastýř si byl vědom, jaký pastorální a spirituální náboj je skryt v lidové duchovní písni a zpěv lidu v národním jazyce vydatně podporoval. Jako kněz a liturg však stál zcela v tradici své církve, oficiální bohoslužebný zpěv nezavrhoval, pouze tepal jeho zlořády (často v té věci citoval Bernarda z Clairvaux). Snažil se i o vysvětlování některých liturgických zpěvů ve svých kázáních. Také při své cestě na popravu zpíval liturgické

[42] Odtud různé patvary typu „krleš", „kyrielejs" apod., kterými lid z jazykové neznalosti či zlomyslnosti komolil slova *Kyrie, eleison.*

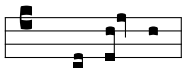
[43] „Lépe je mši číst než zpívat." (*melius credidit legi quam cantari missas*).

[44] zvl. Jan z Jenštejna byl sám aktivním hudebníkem a skladatelem, komponoval však již v novém mensurovaném stylu, kterému se naučil za svého pobytu ve Francii.

zpěvy: verše z litanií *Christe, filii Dei vivi, miserere nobis (mei)* [29]. V tom ho následoval i jeho současník, přítel a spolureformátor **Jeroným Pražský**, který dokonce stihl vedle litanií ještě odzpívat *Credo in unum Deum*, hymnus *Salve festa dies*, responsorium *Felix namque es* a *In manus tuas, Domine* než oheň a dým definitivně umlčely jeho hlas. Jeroným sám byl zdatný hudebník a skladatel písní, jeden z článků obžaloby proti němu zněl, že *in vulgari et Boemico fecit seu fieri procuravit cantilenas et carmina* a tím sváděl lid k bludům [29].

Také postoje **husitů** se rozcházely, a to v závislosti na příslušnosti k jednotlivým reformním stranám. *Táborité* zredukovali mešní ritus až na česky pronesenou holou konsekraci obyčejného chleba a vína bez přimíšení vody. Vše ostatní pro ně bylo případečné (akcidentální), s podstatou bohoslužby nesouvisející. I modlitba Páně byla součástí tzv. přípravy. To souviselo s představami táboritů o bohoslužbě prvotní církve (ritus sv. Petra, ritus sv. Dionýsia). Liturgické zpěvy odmítali, připouštěli pouze lidové duchovní písně. Naproti tomu *strany pražské* mešní ritus ponechaly, ačkoliv jej v různé míře počeštily a oprostily od vnější pompy. Konzervativní strana *Jana z Příbrami* ponechala obvyklou latinskou mši, pouze zavedla přijímání podobojí. *Jakoubek ze Stříbra* byl radikálem spíše jako teoretik, silná eucharistická zbožnost se u něj projevuje zároveň s masivním, místy až obrazoboreckým odmítáním umění v církvi vůbec, tedy i liturgického zpěvu[45]. Nejradikálnější pražské křídlo kolem *Jana Želivského* sloužilo mši v češtině a kombinovalo české (přesněji: počeštěné) liturgické zpěvy s lidovými duchovními písněmi.

Významným pramenem našeho poznání husitského liturgického zpěvu je **Jistebnický kancionál**, který vedle množství písní obsahuje také části českého ordinaria a propria *de tempore* i *de sanctis*. Je zde několik počeštěných verzí introitu *Gaudeamus omnes in Domino*, který byl v této době velmi oblíben. Je napsán v prvním modu s jeho charakteristickou úvodní formulí[46]:



Z dalších zpěvů, které jsou v kancionálu, můžeme uvést *Kyrie phascale* [sic!] „Hospodine, pro tvé svaté vzkřiešenie“, které je českým tropem velikonočního Kyrie I. (*Lux et origo*, GT 710), druhé *Kyrie summum* tropující Kyrie IV. (*Cunctipotens genitor*, GT 725), dvojí Gloria (první podle chorálního *Gloria ad lib. I* (GT 790), druhé podle Jenštejnovy sekvence *Decet huius*), několik graduale a alleluia (tropovaných i netropovaných), 11 sekvencí, jedno chorální Credo, offertoria, preface dokonce melodicky bohatší než římské, tropované Ite IV. (LU 28, GR 17*) s textem „Jděte, již Kristus jest obětován“ (další česká Ite interpolují známá Kyrie), různé zpěvy ke zjednodušené liturgii hodin.

V bohoslužbě **utrakvistické církve** ustupovala po konci husitských válek česká liturgie latinské, znovu oživla až v 16. století v době luterské reformace. Ve zpěvu církví se objevuje fenomén tzv. *literátských bratrstev* – skupin hudebně vzdělaných laiků, které provozovaly bohoslužebný zpěv a nahradily scholy kleriků. Literáti zpívali obvykle ve všední den *choraliter*

[45] „Ó my hřiešní kněžie, i s žáky řevem u pulpitóv jako kněžie Bálovi“ [30].

[46] všimněme si vrchního *do*, které se odchyluje od vatikány (jež má tón *b* – GT 545, LU 1724 aj.), ale je totožné s latinskou verzí z *liber gradualis* ze 14. století (mus. knih. XIII B2, 207). Alterace tónu *si* tónem *do* je jednou ze známek dekadence chorálních melodií. Podobný případ můžeme najít, jestliže si srovnáme české rorátní introity (*Mnozí spravedliví proroci*, *Prolom, Pane, nebesa* atd., viz Český kancionál D. Orla) s originálním introitem *Rorate caeli desuper* (GT 34).

latinský nebo český chorál, v neděle a svátky pak *figuraliter* vícehlasé liturgické zpěvy ve stylu vokální polyfonie. Také bohoslužba **Jednoty bratrské** přejímá v 16. století chorální zpěv.

Pokud se týká české *kontrafaktury* (podkládání jiného textu originální melodii), její zvláštností je poměrně hlubší zásah do hudební složky nápěvů než v ostatní reformační Evropě. Zatímco Němci překládali pouze jednodušší melodie, čeští autoři používali melodií všech typů, tedy i melismatických, které ovšem byly důsledně tropovány. V 16. století se v kontrafaktuře uvolňuje spjatost s textem originální melodie, která je charakteristická pro husitský zpěv[47]. Souvisí to s tehdy zavedenou praxí tzv. *obecné noty* – šíření nových písňových textů pomocí několika známých a oblíbených melodií[48].

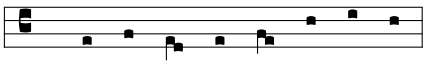
Reprezentativní ukázkou české duchovní hudby 16. století jsou tzv. staročeské **roráty**, zejména jejich chorální části. Jejich původ kladli někteří starší katoličtí autoři (K. Konrád) do doby Karla IV., bádání D. Orla však prokázalo jejich původ až v době utrakvistické církve.

Martin Luther a luterství

V německy mluvících zemích se gregoriánský chorál začal šířit v karolinské době; také zde sehrála svou roli odlišnost mentalit románských misionářů od germánských národů. Ta se projevila jednak jistým specifickým komolením gregoriánských melodií[49], jednak vznikem tzv. *leisů* (z „Kyrieleis"), které stály u zrodu německé duchovní písně.

Také němečtí reformátoři tedy v tvorbě liturgického zpěvu „nestavěli na zelené louce", ale měli před sebou pokladnici latinského gregoriánského chorálu. **Martin Luther** ve své *Deutsche Messe* (1526) vedle nových německých písní ponechal ještě určité části latinského chorálu. Záhy po vypuknutí reformace se ovšem objevila také snaha o poněmčení gregoriánského zpěvu. První pokusy (T. Műntzer 1523-24) byly značně neumělé, pro ukvapené a nepodařené podkládání německého textu je Luther odsoudil jako „napodobeniny" a „opičení"[50]. Sám Luther považoval otázku deklamace textu za velmi důležitou; ačkoliv jeho Německá mše měla německy otextovány pouze nejjednodušší oratorní formy, přesto přepracoval celou mešní deklamatoriku (rozmnožil počet interpunkčních a akcentových figur, redukoval některé recitační tóny atd.). Bohatší gregoriánské zpěvy raději ponechal v latinském originále.

Gregoriánské melodie stály také u zrodu některých Lutherových písní: např. svatodušní píseň *Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist* [EG 126] je zjednodušená a rytmizovaná verze chorálního hymnu *Veni, Creator Spiritus*:



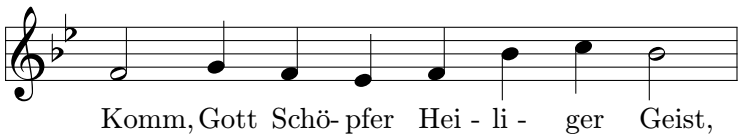
Ve-ni, Cre-a-tor Spi-ri-tus,

[47] Ukázkou takovéto kontrafaktury je např. pašijová píseň „Šel pře potok Cedron k hoře" [EZ 210] na melodii chorálního eucharistického hymnu *Pange lingua gloriosi.*

[48] Propagátorem této metody byl u nás V. Mířínský († 1492), naopak jejím kritikem Jan Blahoslav, který ji charakterizoval jako „oblékání v kabát na jiného šitý".

[49] o tzv. germánském chorálním dialektu bude pojednáno v kap.

[50] „*Es muß beides, Text und Noten, Akzent, Weise und Gebärde aus rechter Muttersprach und Stimme kommen, sonst ists alles ein Nachahmen, wie die Affen tun.*" WA 18,123.



Také některé zpěvy mešního řádu pocházejí z latinské liturgie, je to např. Kyrie z *Deutsche Messe*, které je vypracováno z melodického materiálu I. žalmového tonu.

V poreformační době je latinský chorál postupně více a více zatlačován lidovou duchovní písní, ačkoliv ještě v době J. S. Bacha je (vlivem latinských církevních škol) o této hudbě určité povědomí[51]. Zbytky německé chorální liturgie se uchovaly jako tzv. *Altargesang* a podléhaly různým deformacím v duchu melodického cítění doby[52]. Gregoriánského původu je také píseň *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit* [EG 178,4], která je německým překladem známého tropu II. chorálního Kyrie *Fons bonitatis* [GT 715][53].

Kalvinismus

Zcela odlišný poměr ke gregoriánskému chorálu měli švýcarští reformátoři. Zwingli hudbu z bohoslužeb vyloučil zcela, Kalvín ponechal pouze jednohlasý zpěv shromáždění, přičemž repertoár textů byl omezen pouze na žalmy a biblická kantika, hudba musela být *convenable au subject* (přiměřená textu) a musela mít *poids et majesté* (vážnost a velebnost). Žalmy se v Ženevě zpívaly jako veršované parafráze na strofické melodie různých autorů (L. Bourgeois aj.).

O gregoriánském chorálu se výslovně zmiňuje Confessio helvetica posterior z r. 1566, když jej v článku XXIII. 4. hodnotí slovy:

> *Tak zvaný gregoriánský zpěv má v sobě velmi mnoho nesmyslného, takže jest po zásluze zavržen od našich i od řady jiných církví.*[54]

Domnívám se, že tento příkrý odsudek nelze vyčleňovat z jeho historického kontextu a že v dnešní situaci a za dnešního stavu bádání jej nelze brát jako závazné stanovisko církve, byť vyjádřené v dokumentu takové závažnosti, jako je vyznání víry. Doufám, že k novému nezaujatému protestantskému pohledu na chorál přispěje také tato práce, z důvodů, které uvedu v dalších kapitolách.

Současné postoje

Také v dnešní době můžeme postoj jednotlivých z reformace vzešlých církví ke gregoriánskému chorálu označit za diferencovaný. Za vcelku pozitivní můžeme označit přístup církví, které

[51] V samotném Bachově díle je řada skladeb na gregoriánská témata, za všechny jmenujme např. úvodní fugu z Creda *Mše h moll* [BWV 232], která je složena na téma z intonace II. chorálního Creda, nebo varhanní *Fugu sopra il Magnificat* na téma žalmového *tonu peregrinu*.

[52] Ukázkou hloubky úpadku zpívané liturgie může být např. slovenský luterský rituál, který užívají i některé sbory ČCE [EZ str. 822-832, Agenda I s. 44n]. V jeho hudební složce lze s obtížemi rozeznat posuvkami a mensurální rytmizací znetvořené chorální nápěvy.

[53] Existuje i v české verzi „Hospodine, studnice dobroty“ [Mešní zpěvy, s. 442]

[54] *Cantus, quem Gregorianum nuncupant, plurima habet absurda: unde reiectus est merito a nostris et pluribus ecclesiis.*

všeobecně akcentují liturgickou část života společenství, t. j. církví luterských a (počítáme-li ji mezi reformační církve) církve anglikánské. **Anglikáni** mají ve zpěvníku *The English Hymnal*[55] mimo úplného repertoáru hymnů z officia a několika sekvencí také velkopáteční *Improperia*, velikonoční graduale *Haec dies* a alleluia *Pascha nostrum*, žalmové tony a responsorium *In manus tuas*, vše v anglickém jazyce. V německých **luterských** církvích se gregoriánskému chorálu a jeho adaptaci pro evangelické bohoslužby věnuje zejm. *Kirchliche Arbeit Alpirsbach*. Plodem její práce jsou poněmčené chorální zpěvy officia (*Weinachten* – Regensburg 1937, *Alpirsbacher Antiphonale*: laudy – Tübingen 1953, nešpory – Tübingen 1956, kopletář – Tübingen 1953) a mše (*Alpirsbacher Antiphonale: Gesänge zur Messe* –Tübingen 1951). Současný zpěvník německých evangelických církví *Evangelisches Gesangbuch* [EG] obsahuje mimo chorální zpěvy přejaté z domácí tradice (viz výše) také jednoduché chorální nápěvy k modlitbě hodin [EG 727–730] a v žaltáři [731–800] žalmy na gregoriánských tonech, zbavených již bludu „germánského chorálního dialektu“[56]. Také liturgické zpěvy byly více připodobněny svým chorálním vzorům a ordinaria byla obohacena o gregoriánské Kyrie XVIII. [EG 178.$_1$] a Sanctus XVIII. [EG 185.$_2$].

Poněkud problematičtější je situace u církví **reformovaných**, mezi které fakticky (ačkoliv se hlásí také k augsburgskému vyznání) náleží i Českobratrská církev evangelická. Reformované bohoslužby se vyvinuly ze středověkých bohoslužeb predikačních a theologicky jsou jednostraně orientovány na slyšení slova, liturgické dědictví mše bylo zcela eliminováno. O postoji jednotlivých reformátorů k hudbě v bohoslužbě jsem hovořil výše. Ochota vpustit chorální zpěv do chudého liturgického rámce reformovaných bohoslužeb je tak spíše indikátorem otevřenosti společenství pro ekumenické impulsy.

V české theologické literatuře se k otázce gregoriánského zpěvu vyjádřil ve svých skriptech „Kapitoly z liturgiky“ **J. Smolík**:

> *Řešení vztahu slova a tónu má své christologické pozadí v inkarnaci. . . . Základ gregoriánského zpěvu vidí F. Buchholz*[57] *v tom, že melodie přímo nevykládá text. Text a jeho výklad se pohybuje na jedné samostatné linii, melodie na druhé. Tím je dána Slovu plná svoboda. Nestačí-li námitky bohoslovné, že tu jde o nepochopení inkarnace (Slovo v ní nevstupuje do melodie, do světa, aby se nepoškvrnilo* [sic!]*), tedy nemožnost repristinace této formy na půdě kalvinismu nepřipouští, abychom se jí dále vážně zabývali.*

K názoru J. Smolíka se vrátím ve čtvrté kapitole, kdy již budou odvozeny podklady ke kritické argumentaci. O něco současnější vyjádření (1988) obsahuje *Agenda Českobratrské církve evangelické II.* v oddíle VII. *Zpěv ve shromáždění* (s. 379):

> *Jde o ušlechtilou formu deklamačního jednohlasého zpěvu . . . jehož melodie není nesena taktem, ale přirozeným rytmem řeči. Prvořadé místo tu mají slova Písma; zpěv má jen posloužit jejich zřetelnému slyšení.*

V Agendě však není diskutována otázka, zda je gregoriánský chorál formou přípustnou pro české evangelické bohoslužby. Pouze v kapitole o zpívané liturgii (s. 390) je konstatováno, že *„v současné době, uvědomující si vyprahlost pokleslého evangelictví, jsou patrny stopy nového zájmu také o zpívanou liturgii.*“

[55] *The English Hymnal with tunes*, ed. V. Williams, Oxford University Press, London, rok vyd. neuv.

[56] viz str. 38

[57] Friedrich Buchholz – německý kantor, jeden z protagonistů Církevní práce Alpirsbach. Smolíkem citované dílo je jeho spis Podstata gregorianiky (*Vom Wesen der Gregorianik*) z r. 1948

Kapitola 2

Stavba chorální melodie a forem

Po části historické nyní následuje *část deskriptivní*, nebo jinými slovy přecházíme z diachronní perspektivy na synchronní. V této kapitole se budeme zabývat jednak tektonikou chorální melodie z pohledu melodicko-rytmického, jednak jednotlivými chorálními formami, které se v liturgickém repertoáru vyskytují.

2.1 Gregoriánská melodie

2.1.1 Tónový materiál chorální melodie

V první kapitole jsem se již zmínil o tom, že základním materiálem, ze kterého jsou chorální melodie utvořeny, je *diatonický tónorod*. Jediná alterace vyskytující se v chorálních melodiích je alterace tónu *si* tónem *b*, nikdy ovšem v dnešním chromatickém smyslu, např. ve sledu *c–h–b–a*. Gregoriánské melodie respektují možnosti lidského hlasu: nikdy nepřekračují rozsah jedné a půl oktávy, použité intervaly rozsah kvinty[1]. Můžeme tedy zobecnit, že gregoriánské chorální melodie jsou z hudebního hlediska *diatonické melodie čistě vokálního charakteru*.

Mody

Melodie gregoriánského chorálu nevyužívají nahodile všech tónů diatonické soustavy, ale panuje v nich určitý vnitřní řád – některé tóny ve skladbě dominují, stávají se jejím strukturálním těžištěm, jiné tóny jsou méně stabilní a jejich postavení lze odvodit jen ze závislosti na tónech tvořících strukturu. Mnoho skladeb také používá určité ustálené fráze (tzv. *formule*)[2], které jsou konstruovány právě na základě těchto zákonitostí. Těmto zákonitostem, které jsou definovány právě vzájemným vztahem tónů tvořících melodický pól k ostatním tónům, říkáme **mody**[3].

Existují chorální zpěvy, ve kterých se melodický pohyb odehrává kolem jediného melodického pólu. Každý z těchto pólů je charakterizován jinými intervalovými vztahy k sousedním tónům. Mody, které mají jediný hlavní strukturální tón, nazýváme *pramody*. Jsou celkem tři

[1] Výjimky jako např. alleluia *Multifarie* [GT 52] jsou velmi řídké.

[2] Ve starší teorii se tyto fráze nazývaly *reperkuse*. Tento termín však teorie novější vyhradila pouze pro útvary opakující za sebou tentýž tón.

[3] Slovo **modus**, -ī, *m.* v latině znamená „způsob“, „pravidlo“ (dříve také „nápěv“ nebo „píseň“).

a nazývají se podle označení tónových stupňů diatonické řady Do, Re a Mi. Jejich charakteristiky přiblíží následující tabulka:

pramodus	Do	Re	Mi
3 ↑	v	m	m
2 ↑	v	v	m
2 ↓	m	v	v
3 ↓	m	m	v

Vysvětlení: V tabulce je zobrazena velikost intervalů sekundy (2) a tercie (3) směrem vzhůru a dolů od daného strukturálního tónu. Každý pramodus je určen právě těmito intervaly. Melodie vytvořené v těchto pramodech jsou většinou velmi staré. Některé příklady skladeb v pramodu Do jsou uvedeny na stranách 10 a 16, dále sem patří většina jednoduchých recitativních forem (orace); pramodus Mi zastupují např. Sanctus a Agnus Dei z XVIII. ordinaria.

Pozdější vrstvu chorální kompozice tvoří melodie charakterizované dvěma hlavními strukturálními stupni – *finálou* (závěrečným tónovým stupněm) a *dominantou* (melodickým těžištěm, užívá se i názvů *recitanta* nebo *tenor*). O těchto modech hovoříme jako o bipolárních, protože melodické dění se odehrává v souvislosti se vzájemným vztahem finály a dominanty. Chorální zpěvy se dělí do 4 skupin podle 4 finál na různých tónových stupních. Tyto skupiny jsou označeny řeckými řadovými číslovkami: PROTUS (finála re), DEUTERUS (finála mi), TRITUS (finála fa) a TETRARDUS (finála *sol*). V 8. století začaly být pod vlivem byzantského Oktoechu[4] zpěvy organizovány do osmi skupin podle vztahu finály a dominanty. Z řecké teorie byl také zaveden pojem *plagálních* (odvozených) *modů*. Každá ze čtyř finálových skupin tak obsahuje 2 mody, *autentický* a *plagální*; plagální se od autentického liší dominantou a ambitem (rozsahem melodie). Každý z osmi modů byl označen římským pořadovým číslem I.–VIII. Později (asi od 10. století, definitivně však až od 16. století[5]) se začalo užívat i názvů vypůjčených z řecké teorie, které se však nekryly s původními řeckými stupnicemi (např. „církevní“ dórský modus je totožný s řeckou frygickou tóninou atd., viz tabulka na straně 13). Pro plagální mody byla zavedena také přípona *hypo-* s ohledem na ambitus, který byl v plagálních modech určen posunutím vrchního tetrachordu dolů. Přehled jednotlivých modů a jejich klasifikací najdeme v následující tabulce[6]:

[4] viz str. 15.

[5] Od časů H. Glareana († 1563), který názvosloví systematizoval ve svém spise *Dodekachordon* z r. 1547. Glareanus také zavedl modus aiolský (dnešní mollová stupnice) a jónský (dnešní durová stupnice), aby teoreticky oprávnil prosazující se molldurové tonální cítění. Jiní teoretikové však použití těchto modů v církevní hudbě odmítali, neboť je považovali za *modi lascivi* („světácké mody“).

[6] Vysvětlivky: písmena A a P znamenají autentický a plagální modus, ambitus je raději pro přehlednost uváděn pomocí absolutních výšek tónů (c, d, …). Původní dominantou III. modu bylo *si*.

finálová skupina	finála	modus			ambitus	dominanta
protus	*re*	I.	A	dórský	$d - d^1$	*la*
		II.	P	hypodórský	$A - a$	*fa*
deuterus	*mi*	III.	A	frygický	$e - e^1$	*(si) do*
		IV.	P	hypofrygický	$H - h$	*la*
tritus	*fa*	V.	A	lydický	$f - f^1$	*do*
		VI.	P	hypolydický	$c - c^1$	*la*
tetrardus	*sol*	VII.	A	mixolydický	$g - g^1$	*re*
		VIII.	P	hypomixolydický	$d - d^1$	*do*

Umělost a dodatečnost klasifikace do osmi modů se projevuje tím, že jiné mody nebyly zohledněny vůbec, aby byl zachován konstantní počet dvou modů v každé finální skupině. Tak např. v protu existují některé starší antifony, které mají dominantu na *sol*, ale protože osmimodová klasifikace zná v protu jen dominanty na *la* (autentický) a *fa* (plagální), byl jim přiřazován žalm jednoho z obou modů. Ambroziánská tradice mody neoznačovala a ani v Suñolových vydáních není klasifikace raději uvedena. Na druhé straně modalitu jako takovou nelze odmítnout, pouze je třeba vyjít ze skutečného stavu věcí a novou teorii modality vypracovat na základě pečlivé analýzy gregoriánského repertoáru. Existující pokusy zatím spíše adaptují stávající názvosloví, např. pro zmíněné antifony v protu s dominantou *sol* byl zaveden modus *II**, tedy varianta II. modu (která má dominantu na kvartě finály).

Poněkud zavádějící je také představa tzv. „církevních stupnic“, které do staré hudby implantují prvky z naší moderní teorie. Sedmý tón, který uzavírá tónovou řadu, se objevuje až na konci 15. století[7]. Povědomí o modech na podkladě jejich odlišností od moderních tónin („dórská“ sexta v moll, „lydická“ kvarta v dur apod.) je vhodné pouze jako pomůcka pro praktické hudebníky, ale není možné učinit je východiskem teoretických úvah. První důvod (chybějící sedmý tón) byl naznačen dříve, druhý, ještě pádnější důvod, vychází ze skutečnosti, že některé zpěvy jsou vytvořeny v modech postavených na jiných tónech, než jsou jejich finály. Tak např. graduale *Hodie scietis* z vánoční vigilie [GT 38] je zkomponováno v protu na *la*. „Dórská“ sexta k *la* je tón *fis*, který není v chorální diatonice přípustný. Naopak transpozice na *re* by ve slově *veni-et* přinesla tón *es*, který se také v diatonické soustavě nevyskytuje. Z těchto a jiných důvodů bude vhodnější mody určovat podle jiných intervalů, které nemají co do činění s durovou nebo mollovou tóninou.

Modální teorie, které se snaží vyhnout nedostatkům osmi církevních stupnic, jsou různé. H. Potiron ve svém kursu gregoriánského chorálu pro varhaníky určuje mody podle nejbližších intervalů finály:

finální skupina	intervaly	
protus	v2↑	m3↑
deuterus	m2↑	m3↑
tritus	m2↓	v3↑
tetrardus	v2↓	v3↑

[7]Do té doby byl základem hudební teorie tzv. *hexachordální systém* Guidona z Arreza, který celou tónovou soustavu uzavřel do systému tzv. hexachordů – řad šesti tónů, které zachovávaly strukturu 1-1-1/2-1-1. Tyto hexachordy byly tři – tvrdý (na *sol* s půltónem $si - do$), měkký (na *fa* s půltónem $la - b$ a přirozený (na *do* s půltónem $mi - fa$. Jestliže melodie překročila hranice jednoho hexachordu, ocitla se v jiném (tzv. *mutatio*).

Takto lze vytvořit mody i na jiných stupních než na finálách. Potiron pak dělí mody do tří skupin (podle guidonských hexachordů):

	skupina		
modus	I.	II.	III.
tetrardus	*sol*	*do*	*fa*
protus	*la*	*re*	*sol*
deuterus	*si*	*mi*	*la*
tritus	*do*	*fa*	*b*

Jednotlivé skupiny jsou pak charakterizovány výskytem nebo naopak absencí určitých tónů. V I. skupině např. chybí tón *b*; jestliže se např. vyskytne v protu na *la* nebo v tetrardu na *sol* tón *b*, opouštíme oblast I. skupiny a dostáváme se do skupiny III., pro kterou je tón *b* charakteristickým tónem. Naopak výskyt tónu *si* v modu ze III. skupiny signalizuje přechod do I. skupiny, výskyt tónu *mi* přechod do II. skupiny (*mi* se ve III. skupině nevyskytuje, transpozicí by se objevilo pod tónem *fa* nepřípustné *es*). Modalita oblasti se pak určí dominantou a kadencemi nového modu. Tato soustava umožňuje strukturální analýzu složitějších gregoriánských melodií, které nezůstávají v rámci jednoho modu, ale ve svém průběhu přecházejí do jiných modů. Potiron tak zároveň kritizuje jednostraný pohled na tón *b* jako pouhou záchranu před tritonem, alterace tónu *si* je významným strukturotvorným prvkem gregoriánské melodie. Závěrem ještě uvedeme tabelární přehled jednotlivých přechodových tónů:

	I.	II.	III.
I.	—	*fa*	*b*
II.	*si*	—	(*b*)
III.	*si*	*mi*	—

Vysvětlení: ve svislém sloupci jsou skupiny výchozí, ve vodorovném skupiny cílové. Svislé sloupce zároveň obsahují charakteristické tóny, vodorovné naopak tóny chybějící (*b* se ve II. skupině může vyskytovat, ale nemusí, rozhodující je nepřítomnost *si*).

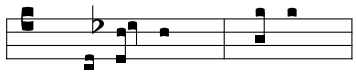
Jiné teorie jsou ještě radikálnější: J. Orel prezentuje ve svých skriptech *Gregoriánský chorál – interpretace* definici modu jako „způsobu, jak se chová melodie za daných liturgických předpokladů k textu“. V praxi to vede k poznatku, že „každá melodie … má svůj vlastní modus, takže v podstatě existuje tolik modů, kolik melodií“. Podle Orla tedy neexistuje žádné hledisko pro nějakou obecnou modalitu (snad s vyjimkou finál, kterých je omezený počet, v citovaném díle pak dále užívá klasifikace podle finálových skupin). Protože však některé melodie přece jen vykazují určitou závislost na žalmových tonech, zavádí pro ně Orel nový název PSALMTONMODUS, který v odůvodněných případech zdůrazňuje tento vztah mezi antifonou a příslušným žalmovým tonem. Jev, kdy má modus jinou finálu, než má jeho příslušná finální skupina, nazývá MODÁLNÍ TRANSPOZICÍ, kterou dělí na dva druhy: (1) pouhý citát, kdy je nějaká formule z určitého modu použita např. o kvintu výše (př. introitus z Popeleční středy [GT 62], slova *paenitentiam* (protus, fin. *la*) a *noster* (tatáž formule na fin. *re*)), nebo (2) případ, kdy nejde o citát, ale příslušný tón plní funkci dočasné finály. Orel také pracuje s pojmem MODÁLNÍ MODULACE, která se podle něj nachází výhradně v okolí alterovaného tónu $si - b$, nejčastěji v pohybu $do - si - la$ nebo $do - si - sol$ (nemá tedy druhou modulační oblast v prostoru půltónu $mi - fa$). Případy, kdy je celá melodie napsána v transpozici (např. zmíněné graduale *Hodie scietis*), se nezabývá.

Závěr: můžeme shrnout, že tónová struktura gregoriánské melodie není nahodilá, ale že se řídí určitými zákonitostmi, které vycházejí ze vzájemných vztahů jednotlivých tónových stupňů, jak jsme již uvedli na začátku. Komplex těchto strukturotvorných vztahů nazýváme *modalita*. Z předchozího výkladu vysvítá, že tradiční osmimodová klasifikace je nedostačující, prvoplánovým vodítkem může být pouze finála skladby (případně její části) a dále je předmětem analýzy, zda se ve skladbě vyskytují i jiné důležité strukturální stupně a přechodové (modulační) tóny v polymodálních kompozicích.

Melodické formule

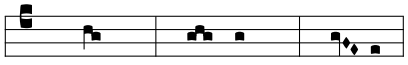
Pro jednotlivé mody jsou charakteristické určité opakující se fráze, kterým říkáme FORMULE. Tyto formule mají mnoho podob v závislosti na úkolu, který plní:

1. překlenují či vyplňují vzdálenost mezi strukturálními stupni, nejčastěji mezi finálou a dominantou. Takové formule se obvykle objevují na počátku skladby a nazývají se *intonace*, v žalmových tonech *initia*. Jako příklad uvádím velmi častou intonaci I. modu (a), kterou jsme poznali v modifikované podobě v kapitole 1.2.6., a intonaci mnoha introitů v VII. modu [GT 47, 96, 264] (b):



a b

2. Další ustálené formule jsou formule *kadencí* čili závěrů skladeb nebo jejích úseků. Nejčastěji je to prostá flexa finály a její horní sekundy (c), ale nejsou vyloučeny ani jiné formy: např. sekundový torculus na finále (d) nebo anticipace finály ve virze subbipunctis (e, časté v deuteru).



c d e

3. Mnohé formule zdobí melodii, oživují recitační tón a vyplňují vzdálenosti mezi jednotlivými tóny. Už zde je nutno předeslat, že v gregoriánském chorálu nejsou ozdoby melodie samoúčelným nebo pouze estetickým prvkem, ale ve vztahu k textu významným strukturotvorným prostředkem.

Tzv. germánský chorální dialekt. V některých zaalpských zemích, především na území dnešního Německa, docházelo k tomu, že gregoriánské melodie byly pozměňovány zvyšováním určitých tónů. Týkalo se to především semitonálních stupňů *si* a *mi*, které byly alterovány tóny *do* a fa (vyjímečně také tónu fa alterovaného tónem *sol*). Jevu si povšiml již P. Wagner, který jej popsal v II. díle své monografie o chorální melodii (*Neumenkunde*, 443nn). Viděl v tom projev odlišného melodického cítění románských a germánských národů. Zvláště někteří němečtí autoři (O. Brodde) to prezentovali dokonce jako tvůrčí vklad do procesu tradování melodií a začalo se hovořit o tzv. germánském chorálním dialektu. Proti této teorii se ozvaly kritické hlasy: především D. Johner upozornil na to, že dodatečná alterace některých tónů rozbíjí strukturu vytvořenou jednotou melodie a textu. Ukažme si to na příkladu: máme tříkrálový introitus *Ecce advénit dominátor Dóminus* v II. modu. V intonaci nad „Ecce“ se

vyskytuje tón *mi*, který je v některých rukopisech zvyšován na *fa*. Ve vatikáně [GT 56] se *fa* jako melodický vrchol vyskytuje až na druhé, akcentované slabice slova „advénit“, čímž zvýrazňuje hlavní myšlenku textu, totiž že Hospodin přichází. *Fa* v intonaci by z melodického pohybu nad „advénit“ učinilo triviální opakování předešlé fráze a poselství textu by se stalo matným. Navíc se naskýtá otázka zda lze vůbec o nějakém obecném „germánském“ chorálním dialektu hovořit, když se uvedené mutace vyskytují pouze v německo-burgundském prostoru a např. v anglických rukopisech se vyskytují melodie „románského“ typu.

2.1.2 Druhy melodického pohybu

V gregoriánském chorálu rozeznáváme tři druhy melodického pohybu podle počtu tónů a tónových skupin, které připadají na jednu slabiku textu. Podle toho hovoříme o zpěvech sylabických, oligotonických a melismatických.

- **Sylabické zpěvy** (z lat. *syllaba, ae f.* = „slabika“, též ř. $\sigma\upsilon\lambda\lambda\alpha\beta\eta$) jsou zpěvy, ve kterých jedné slabice textu odpovídá *jeden tón* melodie (vyjímečně dvou- či třítónová skupina). Do této skupiny patří např. psalmodie, hymny, mnoho antifon officia. Analogicky sem patří také sekvence, ačkoliv vznikaly druhotnou sylabizací melismatických melodií.

- **Oligotonické zpěvy** (řec. $o\lambda\iota\gamma o\varsigma$ = malý, krátký, nepatrný) jsou zpěvy, ve kterých jedné slabice textu odpovídá *jedna tónová skupina* (výjimečně dvě nebo více). Tento druh melodického pohybu se ve starší teorii nazýval nepřesně *neumatický*, podle neum, které jsou grafickými reprezentacemi jednotlivých tónových skupin. V oligitonickém stylu jsou složeny antifonální zpěvy mešního propria – introity a communia.

- **Melismatické zpěvy** jsou charakterizovány *větším počtem tónových skupin* nad jednou slabikou textu, které se tak spojují do poměrně dlouhých melodických úseků zpívaných na jediném vokále – tzv. *melismat* (z ř. $\mu\varepsilon\lambda o\varsigma$ = nápěv, melodie). Příkladem melismatického stylu mohou být responsoriální zpěvy propria – graduale, alleluia, tractus.

2.1.3 Rytmika gregoriánské melodie

Oproti mensurální hudbě je pro gregoriánský chorál charakteristický *volný rytmus*, který vychází z textu a není sevřen do fixních rytmických schémat (taktů).

V průběhu benediktinských paleografických bádání se objevila také otázka, jak vypadal původní rytmus gregoriánského chorálu. Badatelé se záhy rozdělili do dvou táborů, podle dvou teorií o vzájemném poměru jedno- a vícetónových skupin:

- **ekvalisté** (lat. *aequalis* = stejný) vycházeli z předpokladu, že všechny tóny mají přibližně stejnou délku. Představitelem ekvalismu je již popsaná Mocquereauova TEORIE RYTMICKÉHO IKTU[8]. Všechny základní doby jsou stejně dlouhé s vyjimkou těch, které se nepatrně prodlužují (nota před quilismatem, noty označené horizontálním episematem (*episema traversum*)) nebo zdvojují (kadence, noty označené tečkou (*punctum-mora*)), gregoriánský chorál má *složený* rytmus, který je charakterizován jako nepravidelný řetězec dvou- a tříosminových taktů, u tónových skupin je rytmická opora vždy na první notě (s výjimkou salicu, který má iktus na druhé notě), též na první notě zdvojené noty

[8] *īctus, ūs m.* – lat. „úder“, „úhoz“, „ráz“.

(pressus, tečkované noty), na prodloužené notě před quilismatem a na kadenci, a na všech notách označených vertikální episemou (*episema rectum*).

- **mensuralisté** (A. Dechevrens, G. Houdard, A. Fleury) se domnívali, že stejnou délku mají nikoli jednotlivé tóny, ale celé tónové skupiny – neumy se tak stávaly taktovými jednotkami pravidelného rytmu (odtud název mensuralismus). Mensuralistické teorie byly méně rozšířeny a měly menší vliv na provozovací praxi gregoriánského chorálu.

Mezi oběma krajními postoji se vyskytly i některé středové pozice, např. P. Wagner navrhoval pro jednoduché sylabické zpěvy volný rytmus vycházející z akcentů a pauz, pro ostatní pak rytmus metricky vázaný, s virgou a punctem v poměru 2 : 1.

Ekvalistické a mensuralistické teorie měly jeden závažný nedostatek: všímaly si většinou pouze melodie a podcenily úlohu textu a jeho utvářecí síly pro rytmický pohyb. Roli textu znovu vyzdvihla až současná semiologická bádání, která od zkoumání jednotlivých neum přešla ke komplexnějšímu průzkumu relací textu k melodicko-rytmickému dění. Vznikl způsob interpretace nazývaný SEMIOTICKÝ, který realizuje rytmické, tempové a dynamické změny podle tvarů nejstarších neumových značek, dodatkových písmen, akcentů a obsahově-syntaktické struktury textu.

2.2 Gregoriánské formy

Chorální zpěvy jsou složeny v různých formách, které pak determinují jejich postavení a použití v liturgii. Repertoár gregoriánského chorálu obsahuje několik tisíc skladeb (od nejjednodušších recitativů až po bohaté melismatické zpěvy), z nichž každá má pevně definováno své místo v bohoslužbě, resp. kompoziční strukturu, která odpovídá příslušnému okamžiku liturgického slavení. S určitou nadsázkou můžeme říci, že gregoriánské formy mají svůj „Sitz im Leben“ v římské liturgii.

2.2.1 Římská liturgie

Stejně jako ve většině ostatních církví tvoří jádro římské liturgie dvě hlavní ohniska – mše a liturgie hodin (officium). Oba liturgické celky mají svůj původ už v bohoslužbě Izraele: liturgie hodin a mešní bohoslužba slova v synagogálním ritu, eucharistická bohoslužba v ritu paschálního sederu. Chrámový rituál se na vzniku křesťanské bohoslužby přímo nepodílel, teprve s rozšířením obětního chápání mše se objevují také dodatečné konotace na chrámovou bohoslužbu (např. *Introibo ad altare Dei* apod.)

Mše. Jak již bylo uvedeno, hlavními částmi mše jsou bohoslužba slova a slavení eucharistie, zarámované do vstupních a závěrečných obřadů. Na celou liturgii se teď podíváme v podrobnějším přehledu, abychom pak snadněji pochopili zařazení jednotlivých forem:

- Vstupní obřady
  - vstup – průvod celebranta a přisluhujících k oltáři během vstupního zpěvu (*introitu*).
  - pozdrav a znamení kříže (před II. vat. koncilem následovalo zmíněné *Introibo* se 43. žalmem *Judica me, Deus* jako součást celebrantovy přípravy).

  - *Confiteor* (úkon pokání, v tridentské mši teprve po něm následoval vstupní zpěv)
  - *Kyrie eleison*
  - hymnus *Gloria in excelsis* (ve sváteční dny a v neděle mimo adventní a postní dobu)
  - vstupní modlitba – kolekta
- Bohoslužba slova
  - I. čtení (SZ, ve velikonoční době ze Sk) – v tridentské mši není, pouze v některé dny (Velký pátek[9], slavnost Vzkříšení) se četlo několik tzv. *prophetií* prokládaných zpěvem traktů.
  - responsoriální žalm – ze starořímské liturgie, obnoven II. vat. koncilem, obsahově koresponduje s prvním čtením.
  - II. čtení (epištola)
  - zpěvy před evangeliem: *Graduale*[10] a *Alleluia* (někdy také Sekvence)
  - evangelium
  - homilie – před II. vat. koncilem se kázalo mimo mši.
  - *Credo* – nicejsko-cařihradské vyznání víry (o nedělích a slavnostech)
  - přímluvná modlitba – v litanické formě, také obnoveno II. vat. koncilem
- Eucharistická bohoslužba
  - obětní průvod a příprava darů (za zpěvu *offertoria*)
  - modlitba nad dary
  - eucharistická modlitba
    - dialog
    - preface
    - *Sanctus*
    - mešní kánon (epikléze, anamneze, slova ustanovení, komemorace, doxologie)
  - Modlitba Páně a embolismus
  - obřad pozdravu pokoje (v tridentské mši rudimentálně)
  - lámání chleba a *Agnus Dei*
  - přijímání eucharistie za zpěvu *communia*
  - modlitba po přijímání (*postcommunio*)
- Závěrečné obřady
  - Požehnání (v pohřební mši chybí)
  - Propuštění (*Ite missa est* nebo *Benedicamus Domino*)[11]

Jednotlivé části mše se dělí podle toho, zda je jejich text při každé mši neměnný (*ordinarium*) nebo proměnlivý podle příslušného dne (*proprium*). Z hlediska církevního zpěvu patří do ordinaria *Kyrie*, (*Gloria*, *Credo*), *Sanctus* a *Agnus Dei*; součástmi propria jsou *introitus*, *graduale*, *alleluia* nebo *tractus*, *offertorium* a *communio*.

[9] Na Velký pátek se v římskokatolické církvi mše nekoná, místo toho probíhá tzv. *missa praesanctificatorum*, která se skládá ze čtení o utrpení Páně, adorace kříže a přijímání již předem konsekrovaných hostií.

[10] Graduale je po koncilu možno zpívat i po prvním čtení. Srov. IG 36

[11] V předkoncilní mši bylo pořadí opačné, tedy nejprve Ite a potom požehnání, po kterém ještě následovalo tzv. poslední evangelium (čtení janovského Prologu).

Officium. Pod pojmem „officium“ (jinak také Denní modlitba církve nebo Liturgie hodin) rozumíme jisté pevně strukturované modlitby svázané s určitou denní dobou. Původ liturgie hodin je třeba také hledat v židovském zvyku modlit se v určité hodiny (v době chrámové oběti). V prvokřesťanských dobách bylo zvykem modlit se společně ráno (*Laudes*) a večer (*Vesperae*, nešpory), soukromě o 3., 6. a 9. hodině[12]. Původně modlitba celé obce se později (vlivem neznalosti latiny) stala doménou výhradně kléru (kanovnické hodinky v kapitulách, od 13. století soukromá modlitba tzv. breviáře – knihy, která obsahovala texty officia) a mnišstva (chórová modlitba v benediktinských aj. klášterech). Mniši modlitbu rozšířili o noční modlitby (*matutinum*), první hodinu po laudách („prima“) a kompletář pro ukončení dne. Teprve až II. vatikánský koncil podnikl potřebné kroky, aby liturgii hodin reformoval a zbavil výlučně klerikálně-monastického charakteru: zjednodušil strukturu (byla zrušena prima; tercie, sexta a nona byly sloučeny do Modlitby uprostřed dne), očistil ji od mytologických prvků, povolil užití lidové řeči a opět položil důraz na společnou modlitbu obce věřících[13].

Páteř liturgie hodin tvoří ŽALMY a biblická KANTIKA (v laudách Zachariášův chvalozpěv *Benedictus*, v nešporách Mariin chvalozpěv *Magnificat* a v kompletáři Simeonův chvalozpěv *Nunc dimittis*). Každá hodinka začíná úvodem *Deus in adjutorium* („Bože, pospěš mi na pomoc“), pak následuje hymnus (v laudách dříve chyběl, v nešporách byl až po kapitulu) a žalmy. Každý žalm i kantikum má vlastní antifonu a každý končí doxologií *Gloria Patri*. Počet žalmů byl nyní redukován na tři (u kompletáře dva nebo jeden). Hodinka pokračuje tzv. krátkým čtením (*capitulum* – krátký úryvek z Písma) a Zpěvem po krátkém čtení (*responsorium breve*; v nešporách dříve *versiculum* s odpovědí, které je nyní v Modlitbě uprostřed dne). V laudách, nešporách a kompletáři pak následují příslušná evangelní kantika, v laudách a nešporách ještě přímluvy s modlitbou Páně. Všechny hodinky končí závěrečnou modlitbou a požehnáním.

Výjimky z této struktury tvoří Hodinka četby (*Officium lectionis*) a Uvedení do první modlitby dne (*Invitatorium*), které dříve tvořily součásti matutina. Invitatorium začíná invokací *Domine, labia mea aperies* („Pane, otevři mé rty“) a pokračuje 95. žalmem (*Venite, exsultemus Domino*) s antifonou, jejíž druhou část tvoří vždy (mimo dobu velikonoční) slova *Venite, adoremus*. Hlavní části Hodinky četby tvoří (mimo žalm) delší biblická perikopa a úryvek z díla některého z církevních otců.

Liturgické zpěvníky. Zpěvy ke mši obsahuje *Graduale Romanum*, v novější době také *Graduale simplex* (s jednoduššími melodiemi) a *Graduale triplex* (s přidanou neumovou notací). Součástmi graduálů jsou *Proprium de tempore* (proprium k liturgickým dobám církevního roku), dále *Proprium de sanctis* (vlastní texty k svátkům svatých), *Kyriale*, které obsahuje mešní ordinaria, a *Toni communes* pro zpěv celebranta. Zpěvy officia jsou v *Antiphonale monasticum* (antifony), *Psalterium monasticum* (žalmy) a *Liber Hymnarius* (*Antiphonale Romanum, tomus alter*, hymny a responsoria). Celý všeobecně užívaný gregoriánský repertoár je obsažen v knize *Liber usualis*.

[12]odtud názvy „tercie“, „sexta“ a „nóna“; doba se ovšem počítala od naší šesté hodiny ranní, tercie tedy odpovídá naší 9. hodině, sexta 12. a nóna 15. hodině.

[13]SC 83–101

2.2.2 O gregoriánských formách všeobecně

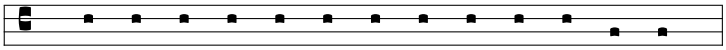
Formy gregoriánského zpěvu lze klasifikovat podle nejrůznějších hledisek. Ve středověku se dělil gregoriánský repertoár na ACCENTUS (zpěvy celebranta s příslušnými odpověďmi, který nebyl vlastně zpěvem (*cantus*), ale pouhou kantilací mluveného textu), a na CONCENTUS (vlastní zpěv pěveckého sboru). Gregoriánský chorál je možno dělit také podle druhů melodického pohybu (sylabický, oligotonický, melismatický), případně podle použité kompoziční techniky (buď jde o originální melodii složenou na určitý text nebo o typovou melodii, která je na příslušný text pouze adaptována). Dalším hlediskem může být liturgická funkce zpěvu – zpěv buď doprovází nějaké liturgické dění (procesionální zpěvy – introitus, offertorium, communio) nebo reflektuje nějakou liturgickou situaci (meditativní zpěvy jako odpověď na Boží slovo – graduale, alleluia, tractus). Podle způsobu provedení lze také zejména zpěvy založené na psalmodii dělit na zpěvy *direktní* (bez odpovědi – tractus, žalmy *in directum*) nebo zpěvy s odpovědí v podobě antifony či responsa.

2.2.3 Liturgický recitativ

U zrodu liturgického recitativu stál jev, který jsem nazval kantilací mluveného slova. P. Wagner hledá jeho původ už v samé struktuře řeči. Každá řeč je na primitivní úrovni složena z hlásek, které je možno rozdělit na akusticky složitější nemuzikální *konsonanty* a akusticky jednodušší muzikální *vokály*. Ve vokálech je tedy skryt hudební element řeči; pokud vokál byť i jen nepatrně prodloužíme, změní se na tón. Je také možno vypozorovat, recituje-li skupina lidí společně nějaký text (modlitbu aj.), každý začne ve své individuální tónové výšce, brzy se však (aniž si to musejí uvědomovat) sejdou na jednom tónu, takže vzniká určitý dojem monotónní hudby. Podobně v případě, kdy jednotlivec usiluje o zvýraznění dikce svého projevu ve větším prostoru (trhovci, kameloti), můžeme vidět, že jeho hlas dostává zřetelnější melodický obrys než u obvykle mluvené řeči. Také prostředky k logickému členění mluveného projevu – větné přeryvy, pauzy, změna intonace (klesnutí hlasem na konci věty oznamovací × zdvih na konci otázky) jsou prvky, které vytvořily formu liturgického recitativu.

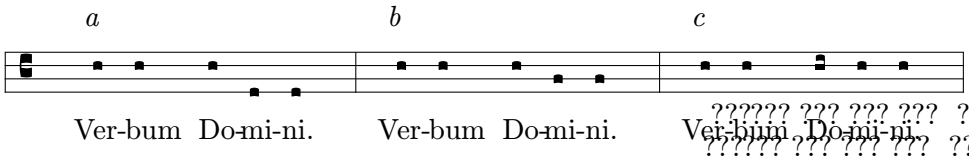
Pro všechny recitativní formy jsou společné tři prvky (podle důležitosti) – tón recitace, zde nazývaný *tuba*, kadence a intonace (initium). **Tuba** může být subtonální nebo subsemitonální, nejčastěji *la* nebo *do*. Její výška se může průběžně měnit (např. u preface). **Kadence** se mohou dělit podle hierarchie úseků textu: u menších cesur a interpunkcí se nachází FLEXA (*punctus circumflexus*), u důležitějších cesur METRUM (*punctus elevatus*) a na konci jako závěrečná kadence PUNCTUM (*conclusio*). Některé typy recitativů mají ještě zvláštní vzestupnou kadenci pro tázací věty (*punctus interrogativus*). **Intonace** bývá jednoduchá, obvykle pouze jediný tón. Melodický pohyb recitativu je sylabický, jen vzácně se vyskytují dvoutónové skupiny (clivis, podatus).

Versiculum. Nejjednodušší chorální formou je versiculum s odpovědí z officia. Je tvořeno vlastně jen tónem recitace se závěrečnou kadencí (versiculum pro slavnostnější dny má kadenci $do - la$ ozdobenu kratičkým melismatem). Provedení vypadá tak, že předzpěvák nejprve na vzorec zazpívá text versicula (*V.*) a sbor mu odpoví textem odpovědi (*R.*) zazpívané na tutéž melodii:



V. Bene - di-cam Domi-num in om - ni tempo - re.
R. Semper laus eius in o - re ____ me - o. ___

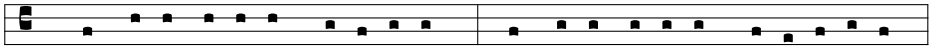
Lekce a orace. Složitějšími formami recitativu jsou tony orací (předsednických modliteb) a lekcí (liturgických čtení), které již využívají všech typů kadencí jmenovaných výše. Obojí má také diferencovanější dialogickou strukturu: orace končí lid stvrzujícím „Amen“, na Boží slovo přednesené v lekcích odpovídá slovy *Deo gratias* (Bohu díky) nebo u evangelia *Laus tibi, Christe* (Chvála tobě Kriste). Evangeliu ještě předchází krátký dialog mezi předčítajícím a lidem. Z hudebního hlediska je zajímavé, jak nápěvy lekcí sledují dynamiku bohoslužby: srovnáme-li trojí *Verbum Domini* („(slyšeli jsme) slovo Boží“) po starozákonním čtení (*a*), po epištole (*b*) a po evangeliu (*c*), vidíme postupné zvyšování kadenčního tónu [GT 803-808]:



V oracích a lekcích se vyskytují některé zvláštní případy: PAŠIJE co do obsahu patří ještě do lekcí, ale provedením se řadí spíše mezi liturgická dramata – evangelijní text je rozdělen mezi tři protagonisty: vypravěče (lat. *chronista* nebo *cantor*, značí se *C*), Krista (*Christus*, zn. †) a *succentora* (jestliže jde o hlasy dalších postav příběhu – Pilát, Petr apod.) nebo *synagogu* (jestliže jde o hlasy davu; obojí se značí *S*). Každá ze tří úloh je charakterizována rozdílným tónem recitace: tón vypravěče se pohybuje na *do*, tón succentora na vrchním *fa* a tón Krista na spodním *fa*. Mimo flexy, metra, interrogatia a puncta se ještě v partech vypravěče a Krista vyskytují vzájemné přechodové fráze mezi oběma hlasy. Poslední slova Kristova (*Eli, eli, lama sabactani*) bývají často bohatě melismaticky zdobena. Jiná liturgická dramata, ve středověku velmi populární (vánoční a velikonoční hry), se již v současné římskokatolické liturgii nevyskytují. Jinou specifickou formou jsou LAMENTACE z matutina pašijového týdne na slova Pláče Jeremiášova – jejich základem je opět recitativ, který se ovšem často pohyboval na různých recitačních tónech a byl prokládán mnoha oligotonickými či dokonce melismatickými plochami (např. názvy hebrejských písmen, které oddělují jednotlivé části). *Liber usualis* obsahuje jednodušší formu melodicky příbuznou s prvním žalmovým tonem [LU 626–632, 669–675 a 715-722]. Recitativní základ mají podle Wagnera také chvalozpěvy *Te Deum* a *Exsultet* a litanie ke všem svatým. Všechny formy recitativů patří k nejstarším formám liturgického zpěvu, který sahá až k synagoze.

Preface

Zvláštním typem orace je PREFACE z eucharistické modlitby, která textově vychází ze synagogálních modliteb. Její melodický náboj spočívá v kontrastu dvou recitačních tónů v půltónové vzdálenosti podle vzorce



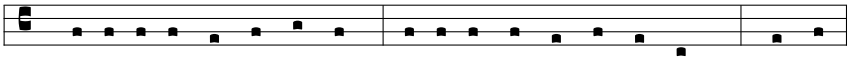
initium *tuba I.* *mediatio* *initium* *tuba II.* *punctum*

Je vidět, že mocného efektu je zde dosaženo velmi jednoduchými prostředky[14]. Prefaci předchází dialog mezi celebrantem a věřícími, který je velmi starého původu, v prosté formě se uchoval pouze v latinské tradici.

Modlitba Páně

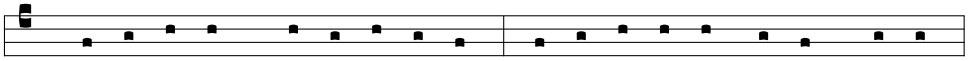
Modlitbou Páně (Otče náš, *Pater noster*) v mešní liturgii začíná modlitba k přijímání. Na tomto místě se objevuje v západních i východních liturgiích ve 4. století, zřejmě pod vlivem patristické exegese, která „chléb vezdejší" chápala ve svátostném smyslu[15]. Narozdíl od Východu, kde byla modlitba Páně skoro všeobecně společnou modlitbou lidu, objevuje se na Západě Otčenáš jako modlitba kněze, ke které se lid připojuje pouze potvrzujícím „amen" nebo poslední prosbou (*sed libera nos a malo*).

Nejstarší hudební zpracování Otčenáše v latinské tradici vidí Wagner v MOZARABSKÉM *Pater noster*. Kněz jej recitoval v následujícím tonu s recitantou *la*, zatímco lid se připojoval po každé prosbě souhlasným *Amen*, po páté prosbě (o chléb) apelující formulací *Quia Deus es* a zakončoval poslední prosbou.



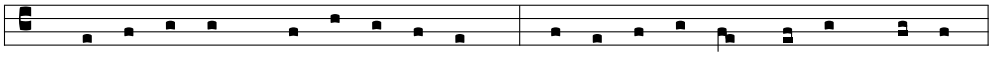
Pa-ter no-ster qui es in caelis A- men

Mozarabský Otčenáš se nachází také v novém *Graduale triplex* jako varianta k římské verzi [GT 813], ovšem již jako zpěv lidu, tedy bez nadbytečných *Amen*. Gregoriánskému znění je bližší AMBROZIÁNSKÝ Pater noster, který zachoval recitantu *la*, začíná však od tónu *fa*, tedy krokem dvou celých tónů, který začátku modlitby dodává jistý ascendentní ráz:



Pa-ter no-ster, qui es in caelis, sancti-fi - ce - tur no-men tu- um,

GREGORIÁNSKOU verzi [GT 812] máme doloženu od počátku 11. století, v nynější podobě až ze 14. století. Začíná ambroziánským dvoutónovým zdvihem, rozsah melodie se však rozšířil na kvartu počátečního tónu, takže se notuje o tón výš, aby nebylo stále nutno psát *b*. Melodie je oproti ambroziánské verzi mnohem propracovanější, přestože si zachovává svůj prostý sylabický charakter, občas ozdobený dvoutónovými skupinami[16]:



Pa-ter no-ster, qui es in caelis: sancti-fi - ce - tur no-men tu- um,

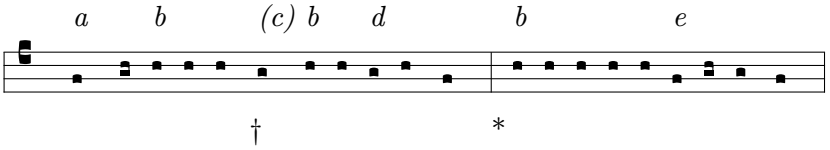
[14]Všimli si toho mnozí významní hudebníci: uvádí se např. údajný výrok W. A. Mozarta, který měl prohlásit, že by se vzdal celé dosavadní skladatelské slávy, kdyby se mohl nazývat autorem jediné preface. Také P. Wagner nazývá (při výkladu střídání recitačních tónů) prefaci „mistrovským dílem" (*das Meisterwerk*).

[15]Cyril Jeruzalémský, *Catech. mys.* V. 11-18; sv. Ambrož, *De sacramentis* V. 4 (CSEL 73, 68–70).

[16]Podle soukromého názoru autora této práce je to nejkrásnější jemu známé zhudebnění modlitby Páně.

2.2.4 Psalmodie

O počátcích psalmodie jsem hovořil už v kapitole o židovském synagogálním zpěvu. Proto jen krátce připomenu: psalmodie je chorální hudební forma založená na hebrejské poetické figuře *paralelismu membrorum*, univerzální melodický vzorec, na který lze zpívat jakýkoli žalmový text. Takto vypadá její obecná struktura (příklad je 6. tonus z officia):



a) initium — úvodní intonace, přechod k tónu recitace;

b) recitanta — tón recitace (také *tenor* nebo *dominanta*);

c) flexa — poklesnutí hlasem; užívá se tehdy, je-li první hemistich příliš dlouhý nebo jde-li o tříčlenný paralelismus (v textu značka †);

d) mediace — střední kadence, zakončení prvního hemistichu (v textu značka *);

e) terminace — finální kadence, zakončení druhého hemistichu.

Zatímco recitativní formy jsou většinou komponovány v monopolárních pramodech, psalmodie již vychází z bipolarity mezi hlavními strukturálními tóny, t. j. mezi finálou a tóny recitace. Initium na finále může, ale nemusí začínat, jeho úkolem je napomoci bezpečnější intonaci recitačního tónu. Terminace končí buď na finále, nebo na tónu, kterým začíná nějaký jiný zpěv zpívaný s žalmem (antifona), případně k tomuto tónu směřuje – některé žalmové tony[17] mají proto několik variant terminací. Hudební napětí vzniká v psalmodii jednak tenzí mezi finálou a recitantou, jednak z kontrastu obou hemistichů, zakončených rozdílnými kadencemi.

Psalmodie lze také klasifikovat podle různých hledisek; pomineme-li zpěvy, které z psalmodie vyrůstají, ale vytváří již jiné samostatné formy (např. trakty, některé typy introitů apod.), můžeme rozdělení psalmodií provést podle:

1. provedení:
   (a) psalmodie DIREKTNÍ (*in directum*)[18] — nejjednodušší způsob; žalm se zpívá kontinuálně, bez jakýchkoliv přídavků typu antifony nebo responsoria. Direktní psalmodie se v římské liturgii dochovala v officiu za mrtvé (v laudách Ž 130 *De profundis* [LU 1805], v nešporách Ž 146 *Lauda anima mea* [LU 1776]), v kompletáři Bílé soboty [LU 762–764] a v předkoncilní liturgii v tzv. suchých dnech před Nanebevstoupením Páně (Ž 70 *Deus in adjutorium* [LU 839]).
   (b) psalmodie s odpovědí – ANTIFONÁLNÍ nebo RESPONSORIÁLNÍ[19].

[17] *tonus* = melodický vzorec, na kterém se zpívá žalm

[18] Výraz se objevuje v řeholi sv. Benedikta (XII, 1). *In directum* se také nazývá konkrétní tonus Ž 70.

[19] Kategorie „antifonální“ nebo „responsoriální“ jsou velmi problematické, protože vlastně popisují týž jev, pouze v jiných typech zpěvů. Slovo „antifona“ ($\alpha\nu\tau\iota$ = „proti“, $\varphi o\nu o\varsigma$ = „zvuk“) v průběhu dějin hudby několikrát změnilo význam: v původní řecké hudbě $\alpha\nu\tau\iota\varphi o\nu o\varsigma$ znamenal zpěv v paralelních oktávách na rozdíl od pojmů $\sigma\upsilon\mu\varphi o\nu o\varsigma$ (zpěv v unisonu) a $\pi\alpha\rho\alpha\varphi o\nu o\varsigma$ (zpěv v paralelních kvintách). Později, v době rozvoje vokální

2. liturgického začlenění: psalmodie ve MŠI nebo v OFFICIU.

3. modální struktury:

   (a) tony žalmového OKTOECHU[20] (I. – VIII. tonus)

   (b) tony mimo oktoechos:

      i. tony s jediným tenorem odlišným od tenorů oktoechu (např. tonus II* - protus ke kvartě)

      ii. nové tony zavedené v *Graduale simplex* (pro pramody apod.)

      iii. PARAPTERICKÉ tony — tony s více rozdílnými tenory (*tonus peregrinus*)

Antifonální psalmodie v officiu

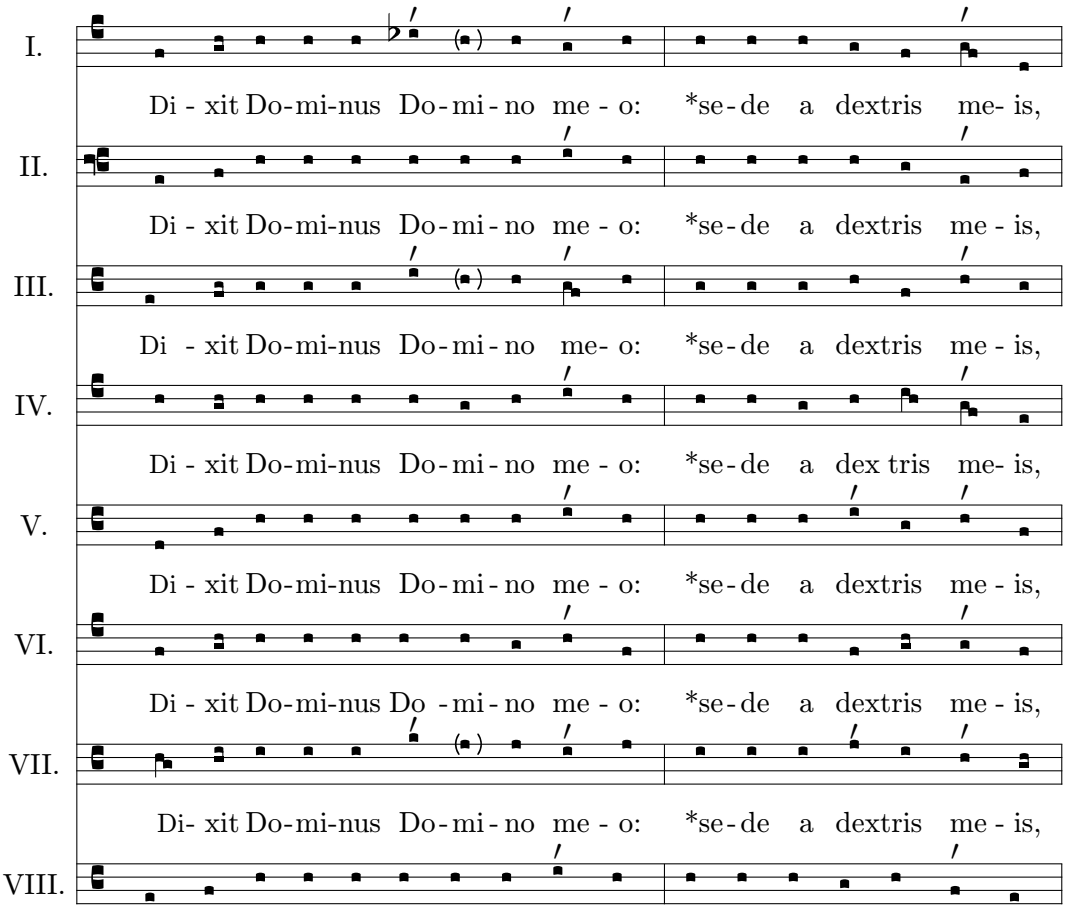
Nejjednodušším typem psalmodie je antifonální psalmodie v liturgii hodin. Vyjma případů *in directum* je zarámována na začátku a konci (někdy i v průběhu) jednoduchou antifonou, na této antifoně je také znění psalmodie obvykle závislé (musí např. končit tak, aby bylo po žalmu možné antifonu snadno intonovat).

Nyní následuje přehled osmi žalmových tonů z **oktoechu**, které jsou demonstrovány na prvním verši Ž 110:

---

hudby a vzniku křesťanské liturgické hudby, se pojem používal pro *alterovaný zpěv dvou sborů* (tuto praxi znal již starozákonní Izrael, viz Neh 12, 31–42). V gregoriánském chorálu se užívá slova „antifona“ pro zpěv, který sbor opakuje po určitém počtu veršů přednášených sólisty na určitém žalmovém tonu. Tutéž definici však lze užít i pro *responsum*, opakující se odpověď v responsoriálních zpěvech; rozdíl je pouze v tom, že psalmodie je více prokomponována. J. Orel jako rozlišující kritérium uvádí liturgickou funkci (antifonální zpěvy jsou zpěvy procesionální, responsoriální jsou meditativní); kriterium, které nemá nic společného s významy obou pojmů, mimoto zůstává stranou antifonální psalmodie officia, která nemá procesionální funkci. Jiní navrhují rozlišující kriterium, zda je text odpovědi z téhož žalmu či nikoliv, to se však míjí se strukturou obou typů zpěvů. Já budu užívat vžitého pojmenování, ovšem při vědomí výše uvedených výhrad a tedy i s rizikem, že se z obou pojmů stane jakýsi *flautus vocis*.

[20] Oktoechem je v gregoriánském chorálu míněn systém osmi žalmových tonů (*octo toni psalmorum*), pojem je však převzat z byzantské tradice.

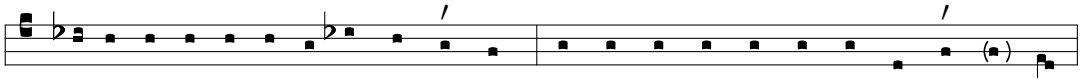


Podkládání textu pod žalmový vzorec se řídí polohou posledního (např. v mediaci V. nebo VIII. modu – jednoakcentová kadence) nebo posledního a předposledního (terminace V. a VII. tonu– dvouakcentová kadence) přízvuku v každém hemistichu. Náš textový příklad je má rozloženy takto: *Díxit Dóminus* **Dó**-*mi-no* **mé**-*o* * *séde a* **dex**-*tris* **mé**-*is*. Tučným písmem jsou vyznačeny řídící přízvuky. V příkladu jsou (jelikož jde o krátká slova) vždy na první slabice. Slovo *Dómino* se od ostatních tří liší tím, že je tříslabičné, s akcentem na první slabice tedy tvoří daktylskou metrickou strukturu. U tonů, které mají dvouakcentovou mediaci (I., III. a VII.) to znamená, že se přízvuk objevuje na třetí slabice od posledního akcentu (tzv. *proparoxytonon*). Psalmodie jsou však vytvořeny na modely akcentů na druhé slabice od konce (*paroxytonon*). Nota v závorce[21] na nadpočetné slabice *-mi-* by v případě akcentu na druhé slabice od konce byla vypuštěna. Naopak by byla přidána, kdyby byl proparoxytonon na jakékoliv jiné kadenci. Této nadpočetné slabice se říká *epenthesis intercalata*. I z tohoto na první pohled podružného detailu je vidět, jak se v gregoriánském chorálu hudba zcela podřizuje textu.

Poněkud bohatší jsou slavnostní žalmové tony pro kantikum Panny Marie *Magnificat* (*toni solemnes*, [LU 213]).

[21] V chorálních knihách se tato nota značí *dutou notou*. Protože jsem ve fontu pro TEX tento znak nenašel, vypomohl jsem si tímto způsobem. Ze stejného důvodu je jako *b rotundum* použito naše moderní ♭.

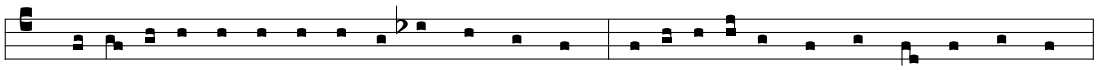
Z žalmových tonů mimo oktoechos je nejznámější paraptericky **tonus peregrinus**. První hemistich má tón recitace na *la*, druhý na *sol*. V katolické liturgii je téměř výlučně svázán s žalmem *In exitu Israel de Aegypto*[22], v luterském prostředí je znám jako tonus, na kterém se velmi často zpíval *Magnificat*[23] (tento tonus je zde někdy nepřesně označován jako IX. tonus):



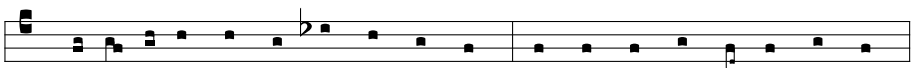
Antifonální psalmodie ve mši

Ve mši se antifonální psalmodie jako taková objevuje ve vstupním zpěvu (introitu) a ve zpěvu k přijímání (communiu). Obojí souvisí s povahou těchto zpěvů jakožto hudebního doprovodu liturgického dění – vstupního průvodu celebranta s přisluhujícími a průvodu věřících k přijímání eucharistie. V původní praxi se zpíval celý žalm prokládaný antifonou tak dlouho, dokud příslušný obřad neskončil; později však došlo u introitu k redukci na jeden verš + doxologii *Gloria Patri*, u communia žalmový verš vymizel úplně (s výjimkou pohřební mše (comm. *Lux aeterna* [LU 1815]), kde se však na melodii VIII. tonu z officia (!) nezpíval text žalmu, ale církení modlitba za mrtvé). Teprve po liturgické reformě II. vatikánského koncilu se chorální knihy navracejí k původní praxi – introit obsahuje více žalmových veršů a také u communia jsou návrhy žalmů, které je možno během eucharistických hodů zpívat.

Melodie mešní antifonální psalmodie je bohatší než psalmodie officia. Jako příklad uvedu mešní psalmodii VI. tonu, kterou je možno srovnat s odpovídajícím tonem officia na předešlé straně (ukázka zde je z introitu *Requiem* [GT 670], Ž 65, 5):



Vidíme bohatší initium prvního hemistichu, initium má také druhý hemistich po mediaci. Obě kadence jsou také více prokomponovány, takže z recitanty druhého hemistichu zbyl v příkladu pouze jediný tón nad „inha-*bi*-tábit“. Mešní psalmodie VI. tonu má navíc jednu zvláštnost – v druhém hemistichu má 2 tenory (*la* a *fa*). Je-li druhý hemistich příliš krátký, odpadá druhé initium a recitanta *la*; jako tón recitace se použije až tón *fa*, který je v příkladu na spojce *in* (átriis tuis). To si ukážeme na následujícím verši téhož introitu:



[22] podle hebrejského číslování je to 114. a 115. žalm, které jsou v LXX a Vulgátě spojeny do jednoho celku.

[23] v německé podobě chorál *Meine Seele erhebt den Herren*, viz např. *Magnificat IX. toni* S. Scheidta nebo skladby J.S. Bacha *Fuga sopra il Magnificat* pro varhany (BWV 733), latinský *Magnificat D dur*, část 10, a německá kantáta *Meine Seele erhebt den Herren* (BWV 10), části 5 a 7.

Pozornost ještě zaslouží doxologie *Gloria Patri*, tzv. „malá doxologie“ řeckého původu, která do západní liturgie pronikla v 5. století pod vlivem sv. Jeronýma. Na rozdíl od officia, kde se zpívá rozdělena do dvou veršů, v mešním introitu je rozdělena do tří částí: první (*Gloria ... sancto*) se zpívá pravidelně od prvního initia k mediaci, druhá (*sicut ... semper*) začíná druhým initiem, ale na konci se znovu objevuje mediace, teprve třetí část (*et in ... saeculorum. Amen*) po opakování druhého initia končí terminací. *Gloria Patri* odpadala na konci postního období (od V. neděle postní do Zeleného čtvrtku) a při *Requiem*. Podle nového Graduale již není tato DOXOLOGIA MINOR povinnou součástí introitu.

Invitatorium

Zvláštní formou psalmodie je Invitatorium z modlitby hodin. Text Invitatoria tvoří Ž 95 *Venite, exultemus Domino*, jeho hudební realizací je třídílná psalmodická forma tvaru AAB, tzn. první dvě třetiny jsou stejné. Subforma A má strukturu: intonace – 1. tenor a flexa – reintonace – 1. tenor a střední kadence, subforma B strukturu: intonace – 2. tenor a finální kadence.

Responsoriální psalmodie officia

Nejbohatší psalmodie mají tzv. *responsoria prolixa*[24] z někdejšího matutina, které svou místy až melismatickou strukturou vlastně tvoří jen o málo skromnější pendanty k mešním responsoriálním zpěvům. Od antifonální psalmodie se odlišuje tím, že jde jednoznačně o psalmodii *sólovou*, jejímž účelem nebylo stmelení modlícího se zástupu, ale hudební projev nadanějšího jedince. Rovněž jejím cílem nebylo vytvořit vzorec pro přezpívání celého žalmu (jak tomu bylo původně u psalmodie antifonální), nýbrž jen hudebně zpracovat poměrně malé množství textu (obvykle jeden verš). Hlavním znakem responsoriální psalmodie jsou (vedle bohatého kompozičního zpracování) *dva tenory*[25] (tabulka podle [46], s. 198):

tonus	první tenor	druhý tenor
I.	*sol*	*la*
II.	*fa*	*re*
III.	*la*	*do* (*si*?)
IV.	*sol*	*fa*
V.	*do*	*do*
VI.	*do*	*fa*
VII.	*do*	*re*
VIII.	*do* (*si*?)	*sol*

Autentické tony (mimo pátého) mají druhý tenor o tón výše než první, plagální formy o tón (IV.), tercii (II. a v případě 1. tenoru *h* také VIII.) nebo dokonce o kvintu (VI.) níže.

2.2.5 Antifonální formy

Mezi antifonální formy se počítají antifony z officia (žalmové, kantikální aj.) a mešní zpěvy *introitus* a *communio*. Charakter těchto zpěvů je oligotonický, u mnoha antifon officia a

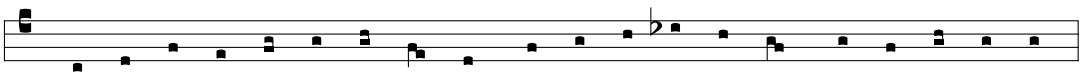
[24] na odlišení od tzv. *responsoria breve* – zpěvu po krátkém čtení

[25] vyjma V. modu, který má jediný tenor *do*.

některých communií též sylabický.

Antifony officia

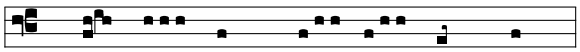
V modlitbě hodin se antifony vyskytují především u žalmů a kantik (až na vzácné výjimky *in directum*). Jsou to většinou krátké jednoduché sylabické kompozice, pouze antifony k *Magnificat* a *Benedictus* bývají delší a propracované oligotonickým způsobem. Příklad jednoduché žalmové antifony (k žalmu *In exitu*):



V kompletáři nesou název „antifona“ také zhudebnění závěrečných mariánských modliteb (*Salve Regina*, *Regina caeli*, *Alma Redemptoris*), které žádný žalm nemají.

Introitus

Antiphona ad introitum spolu s příslušnými žalmovými verši slouží k slavnostnímu zahájení eucharistické bohoslužby v římskokatolické církvi. Bývá to (až na výjimky jako trojiční introitus) skladba vytvořená na originální text v oligotonickém stylu[26]. Konkrétní kompoziční zpracování bývá různé: řada introitů (především v II. modu)[27] jsou vlastně recitativy na jednom tónu, ozdobené oligotonickými prostředky, např. bi- a tristrophami nebo vícetónovými skupinami, které recitační tón „ovíjejí“ (příklad je introitus z I. mše o Narození Páně (tzv. „půlnoční“) [LU 392]:



Dó - mi - nus * dí - xit ad me:

Podobné případy možno nalézt i v jiných modech, např. ve třetím (LU 541, 892, 1063). Jiné introity jsou široce klenutými melodiemi (*Rorate*, [LU 353]) nebo se naopak pohybují v malém rozpětí (např. *Requiem* v kvintě *fa-do*); v některých se tón recitace často střídá. W. Apel např. rozlišuje tyto tři typy introitů VII. modu:

1. introity s dominantním tónem *do* (př. *Puer natus est* [GT 47] a *In virtute tua* [GT 473])
2. introity s dominantními tóny *do* a *re* (př. *Viri Galilaei* [GT 235]) – Apel zde vidí souvislost mezi těmito introity a autentickým responsoriálním tonem, který též má tenory *do* a *re*.
3. introity s dominantním tónem *fa* (př. *Aqua sapientiae* [GT 202]).

[26] Někdy je však použito téhož hudebního materiálu jako v antifoně z officia se stejným či podobným textem. Srovnej např. introitus *Viri Galilaei* ze svátku Nanebevstoupení se stejnojmennou antifonou [LU 846 a 850] nebo totéž u *Dum medium silentium* [LU 433]

[27] viz LU 343, 392, 459, 565, 998 atd.

Celý introitus se zpívá takto: kantor zaintonuje začátek antifony až k hvězdičce (*asteriscus*) a ve zpěvu pokračuje schola (sbor); po antifoně následuje verš žalmu, který buď zazpívá celý sám kantor (obvyklejší způsob dnes) nebo zazpívá jen první hemistich a po hvězdičce jej dozpívá skupina zpěváků či celý sbor (dříve obvyklý způsob). Podobným způsobem se provede (pokud se zpívá) i *Gloria Patri*. Pak se antifona zpívá znovu, tentokrát ji však začínají všichni[28]. O velkých svátcích mohlo být kantorů více (až čtyři). Podle současné liturgické úpravy může introitus obsahovat více veršů, antifona se po každém verši opakuje.

Communio

Antifona zpěvu k přijímání má oproti slavnostnímu introitu prostší, často k sylabické fakturе tendující rysy. Zaměřuje se na eucharistii v souvislosti ten den čteného Písma (zejm. v novém uspořádání GR z r. 1974). Proto má spíše zdrženlivý a niternější charakter, nikoliv ovšem ve smyslu romantické drobnokresby (srov. např. téměř „fanfárový“ začátek svatodušního communia *Factus est repente de caelo sonus*, [GT 256]). Redukce communia na samotnou antifonu byla způsobena úpadkem přijímání eucharistie věřícími ve středověku (přijímal pouze kněz). Antifonu opět intonuje kantor, dokončí sbor; mezi repeticemi antifony následuje některý z žalmů, které jsou doporučeny v GT.

2.2.6 Responsoriální formy

Responsoriální zpěvy patří k nejstarším, nejprokomponovanějším a nejnáročnějším formám gregoriánského repertoáru. Mají v drtivé většině melismatickou hudební fakturu, která určuje také kompoziční postup: jelikož se nad každou slabikou vytváří vlastně samostatná melodie, nevyrůstá melodie jako celek přímo z textu (jak je tomu u oligotonických zpěvů), ale je souhrnem melodických frází zhotovených z modálních formulí. Proto jsou pro mnoho responsoriálních zpěvů příznačné tzv. *typové melodie* — již hotové melodie, které jsou adaptovány na různé konkrétní texty — nebo technika tzv. *centonizace*[29] — kompilování melodií z různých prefabrikovaných formulí a frází. Mezi responsoriální formy patří responsoria *breve* a *prolixum* z officia a mešní zpěvy *graduale*, *alleluia* a z určitého hlediska také *offertorium*.

Responsoria v officiu

Responsorium breve, podle nové úpravy officia Zpěv po krátkém čtení, se svým prostým sylabickým charakterem vymyká z melismatické faktury ostatních responsoriálních zpěvů. Skládá se z responsa, verše a první poloviny malé doxologie. Responsum má 2 části. Realizace probíhá tak, že kantor nejprve předzpívá responsum, které po něm sbor opakuje. Pak kantor zpívá verš, na který sbor odpovídá druhou částí responsa. Nakonec kantor zazpívá malou doxologii po slova *Spiritui sancto* a sbor ihned opakuje celé responsum.

Responsorium prolixum již náleží do rodiny melismatických zpěvů. Také v tomto typu skladeb je dvojdílné responsum a pouze první část malé doxologie. Verš se zpívá na tonus responsoriální psalmodie. Provedení je stejné jako u responsoria breve, jen po *Gloria Patri* následuje opět pouze druhá část responsa.

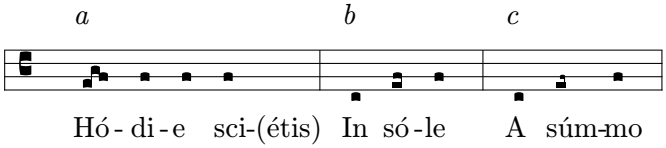
[28] tak uvádí Venhoda, podle starších pramenů (D. Orel) intonoval antifonu vždy pouze kantor.

[29] pojem doslova znamená „látání“, „flikování“ (nejlépe odpovídá angl. slovu *patchwork*); pochází od slova *cento* = lat. oděv sešitý z několika kusů.

Graduale

Graduale je první z responsoriálních zpěvů mše, následuje po prvním biblickém čtení jako meditativní odpověď na Boží slovo. Název (z lat. *gradus* = „stupeň“, tedy „stupňový zpěv“) napovídá, že byl zpíván během výstupu celebranta či jáhna na vyvýšený ambon, odkud se četlo evangelium a kázalo. Samotný původ je třeba hledat v synagoze, kde se během čtení z Tóry a Proroků zpívaly žalmy reflektující příslušné čtení či svátek.

Forma graduale je třídílná: ABA, tedy sborem zpívané responsum — sólový verš — responsum. Graduální verše jsou (na rozdíl od standardních tonů v responsoriích officia) individuálními kompozicemi. Melismatika je v graduale velmi bohatá (až 30 tónů na slabiku), přesto však není samoúčelná, neboť slouží k lepšímu pochopení textu a zdůraznění zvěstně důležitých slov, bohužel v konkrétním případě gregoriánského chorálu pouze pro člověka znalého latinského jazyka. Většina gradualií nejsou originální kompozice na daný text, nýbrž skladby vzniklé metodou centonizace, nebo adaptace dané typové melodie. Typickými ukázkami druhé metody jsou např. některá graduale II. modu, která jsou složena pomocí téže typové melodie (např. *Hodie scietis*, *Excita Domine*, *Tollite portas* a *Requiem aeternam*). Melodická kostra je vždy stejná, ale přesto nejde o žádnou bezcennou kontrafakturu, neboť typová melodie je adaptována podle individuálního textu. Autor vždy raději drobně pozměnil intonaci nebo zopakoval nějaký tón či skupinu tónů, než by dopustil nekompatibilitu melodie s akcentovou strukturou textu:



Vysvětlení: v příkladu vidíme intonace gradualií *Hodie scietis* [GT 38], *In sole posuit* [GT 30] a *A summo caelo* [GT 27] až do přízvučné slabiky, na níž se rozjíždí melismatický pohyb. Slovo *Hódie* začíná akcentem zvýrazněným pomocí torculu, pak následují jednotlivé tóny na neakcentovaných slabikách až po 2. akcentovanou slabiku ve slově *sci-**é**-tis* (*a*). Ve spojení *In sóle* je akcent až na začátku **só**-*le* (zvýrazněný podatem), předložka *In* je proto na subfinálním *do* (*b*) . Tentýž případ je v příkladu (*c*), ve slově *summo* ovšem dochází k setkání dvou konsonant, proto má podatus na *la* liquescenci.

Alleluia

Ačkoliv je alleluia nejmladší autentickou součástí propria, jeho původ je velmi starý a prozrazuje počátky v charismatické improvizaci prvokřesťanských bohoslužeb. Responsum tvoří prokomponované *Alleluia*[30], které se skládá z vlastního slova „alleluia“ (*alleluia ut supra*) a tzv. *jubilu* – dlouhé melismatické melodie na závěrečném vokálu *a*. Provedení vypadá takto (podle Venhody): kantor: alleluia – sbor: alleluia + jubilus – kantor: verš (– sbor: verš od hvězdičky) – kantor: alleluia – sbor: hned jubilus až do konce. J. Orel dělí alleluia do dvou skupin podle jubilu a závěru verše: první, starší typ má kratší jubilus a melodie závěru verše

[30]Slovo „alleluia“ pochází z hebrejského spojení **הלל יה**, kde **הלל** znamená v pielu „chválit“ a **יה** zkráceninu tzv. tetragramu Božího jména JHVH, tedy „Chvalte Hospodina!“. Tato výzva se vyskytuje v Písmu především v žalmech (SZ) a v chvalozpěvech z Apokalypsy (NZ). Jeho původní funkcí byla zřejmě jásavá odpověď lidu na žalm přednášený zpěváky (srov. Ž 106, v. 48).

se odchyluje od melodiky alleluia a jubilu. Mladší typ má jubilus velmi bohatý a jeho závěr je identický se závěrem verše. Řada pozdějších melodií jeví určité dekadentní známky (mechanické opakování apod.); staré autentické melodie jsou v obsahu GT (s. 896) označeny hvězdičkou.

V době postní alleluia odpadá (místo něj se zpívá *tractus*), v době velikonoční až do Letnic (včetně) naopak odpadá graduale, které je nahrazeno druhým alleluia (s výjimkou velikonoční neděle, která má graduale *Haec dies*).

Offertorium

Offertoria tvoří mezi responsoriálními kompozicemi určitou výjimku, neboť jde o zpěvy procesionální (přinášení darů), které jsou jinak doménou antifonálních forem (J. Orel uvádí v některých manuskriptech název *antifona ad offerendam*). Kompoziční zpracování offertorií je však melismatické, což je charakteristické pro responsoriální zpěvy. Původně měla offertoria také bohatě prokomponované verše (doloženo v rukopisech do 12. století); v současných liturgických knihách však chybějí. Výjimku tvoří offertorium *Domine Jesu Christe* [GT 674] z pohřební mše, které má versiculum *Hostias*, po kterém se opakuje závěr responsa *Quam olim Abrahae*[31]. Venhoda se proto domníval, že původní forma offertoria byla R_a – R_b – V_1 – R_b … V_n – R_b.

2.2.7 Tractus

Zvláštní postavení mezi gregoriánskými mešními formami má tractus – je to vlastně melismaticky prokomponovaná direktní psalmodie (Wagner jej nazývá „psalmodickými variacemi“), ve které jednotlivé verše následují ihned za sebou (odtud také název – od *tractim* = v jednom kuse). Objevuje se ve mši za zemřelé a v době postní, kdy se nezpívá alleluia. Trakty existují pouze ve dvou modech – ve II. a v VIII. Jsou variacemi volné psalmodie s konstantami střední kadence, reintonace a cesury v druhém hemistichu (viz např. tractus *Eripe me* z obřadů Velkého pátku [GR 178] nebo tractus *De profundis* ze mše za zemřelé [GT 673]), některé kompozice mají ještě střední a závěrečnou codu (tractus *Sicut cervus desiderat* z velikonoční vigilie [GT 190]).

2.2.8 Strofické formy

Chorální formy, o kterých bylo dosud pojednáváno, mají svůj původ ve formách užívaných v synagogální bohoslužbě a vycházejí ze struktury biblického textu napsaného v próze, resp. pomocí výrazových prostředků hebrejské poezie, které jsou zcela odlišné od klasické poetiky evropské[32]. V gregoriánském repertoáru se však také vyskytují formy, jejichž základem je jisté pravidelné metrum. Jejich text již bývá veršovaný v našem slova smyslu, verše se pak sdružují do vyšších organizačních celků, jako jsou strofy, sloky, případně celé kompozice. Jejich původ je nutno hledat v kultuře starověkého Řecka, do západní liturgie se však dostaly přes bohoslužbu syrskou a byzantskou. Pro hudební provedení těchto kompozic je příznačné, že

[31] V GT je poznámka, že versiculum *Hostias* je možno vynechat, chybí nad ním také neumy z nejstarších rukopisů. Offertoria s versiculy obsahuje *Offertoriale triplex*

[32] Výjimku tvoří společná mše ke svátkům Panny Marie [LU 1263*nn*], která má text introitu v hexametru (ze Seduliovy ódy *Salve sancta Parens*) a text graduale *Benedicta et venerabilis* v elegickém distichu.

řecký časoměrný systém (metra konstruovaná na základě násobení jednotky *chronos protos*, tedy obdoba moderního menzurálního systému) byl nahrazen chorálním rytmickým systémem založeným na akcentech, který již předpokládá volný, mensurou nevázaný rytmus. Tato změna je připisována Efremovi Syrskému, jisté je pouze to, že k ní došlo v Sýrii při kontaktu antického a orientálního způsobu zpěvu (viz str. 15). Nejdůležitější strofickou formou je

Hymnus

Hymnus pronikl do západní církve v době sv. Ambrože, ačkoliv většina kompozic jemu připisovaných nejsou jeho dílem[33]. Jeho textovou předlohu tvoří strofická báseň o různém počtu slok. Každá sloka má čtyři pravidelné verše. P. Wagner usuzuje, že ještě Ambrož a jeho přímí žáci skládali hymny podle řeckého rytmického systému, nejčastěji v třídobém jambickém dimetru. Záhy však došlo vlivem výše popsaného procesu k přechodu na systém přízvučný. Původně striktně sylabická melodie hymnu (jak se dodnes ještě dochovala ve *feriálních* nápěvech) začala být obohacována o notové skupiny jako podatus, clivis a torculus, buď na akcentových slabikách (např. hymnus *Vexilla Regis prodeunt* [LU 575]) nebo i neakcentových dobách (hymnus *Pange, lingua, gloriosi lauream certaminis* [LU 709]). Místo hymnu je především v Modlitbě hodin, při zvláštních příležitostech také ve mši (*Pange, lingua gloriosi Corporis mysterium* při přenášení oltářní svátosti nebo *Veni, Creator Spiritus* při invokaci Ducha svatého). Jednoduchost a opakující se pravidelnost formy ukazuje na to, že hymnus byl původně písní celého shromáždění; v době reformace se mnohé melodie staly základem lidových duchovních písní.

2.2.9 Ordinarium

Na rozdíl od propria, kde se text a tím i melodie mění podle liturgické doby a příslušného svátku, texty ordinaria zůstávají stálé, pouze některé jeho části (*Gloria* a *Credo*) se někdy vypouští. Mění se pouze hudební realizace, zvláště kratší texty (*Kyrie*, *Sanctus* a *Agnus Dei*) jsou komponovány ve všech typech melodického pohybu, od sylabického po melismatický. Pouze *Gloria* a *Credo* s ohledem na svou délku bývají komponovány téměř výhradně v sylabické nebo oligotonické podobě. Proto neexistují pro zpěvy ordinaria žádné pevné formy.

Tyto zpěvy se nacházejí v *Kyriale* [GT 709-797] a jsou uspořádány do 18 ordinarií[34] podle liturgických dob a závažnosti svátku. Pouze *Credo* má v gregoriánském chorálu jen šest nápěvů, vybrat je možno kterýkoliv.

Kyrie

Kyrie eleison („Pane, smiluj se“) je řeckého původu, je to pozůstatek litanií, které se objevily v římské liturgii z Východu v době papeže Gelasia († 496) a asi v 8. století byly redukovány na trojí zvolání *Kyrie eleison*, trojí *Christe eleison* a znovu trojí *Kyrie eleison*. Po reformě II. vatikánského koncilu se zpívá *Kyrie – Christe – Kyrie* každé už jen dvakrát[35].

Hudební formy *Kyrie* rozeznává P. Wagner tři:

[33] O hymnické kreace se na Západě jako první víceméně neúspěšně pokoušel již Hilarius z Poitiers.

[34] Odtud číslování jednotlivých částí: např. Gloria II. znamená Gloria z druhého ordinaria, Kyrie XVIII. je Kyrie z osmnáctého ordinaria atd. Zpěvy do ordinarií nezařazené jsou označeny *ad lib.*

[35] V německé luterské bohoslužbě pouze jedenkrát, viz M. Luther v *Deutsche Messe*: „*Darauf Kyrie eleison ... dreimal und nicht neunmal.*“

1. *a a a – b b b – a a a*, např. Kyrie V., slova „Kyrie eleison“ jsou i podruhé zhudebněna stejným způsobem. Má variantu *a a a – b b b – a a* a_b (Kyrie XII.), kde je melodie devátého *Kyrie eleison* kombinací prvků z *Kyrie* a *Christe*.

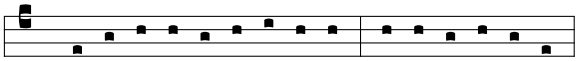
2. *a a a – b b b – c c c*, v čisté podobě jen Kyrie *ad lib.* IX., častěji s možností diference posledního *Kyrie*, viz Kyrie II.

3. *a b a – c d c – e f* e_2 (Kyrie IX. a X.)

Gloria

Také chvalozpěv *Gloria in excelsis Deo* (*hymnus angelicus*, DOXOLOGIA MAIOR) je východního (řeckého) původu. Původně byl součástí liturgie hodin (laud). Do římské mše se dostal až za papeže Symmacha († 514), kdy byl zpíván při pontifikálních mších o nedělích a svátcích mučedníků; prostí kněží jej mohli zpívat pouze o velikonocích a o své primici. Až od 11. století se zpívá všeobecně. Po II. vatikánském koncilu je předepsán o nedělích (mimo dobu adventní a postní), slavnostech a svátcích.

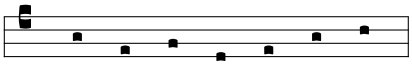
Nejstarší hudební ztvárnění tohoto chvalozpěvu je Gloria XV., které je galikánského původu [26] a je založeno na jednoduchém recitativním vzorci:



Pro svoji jednoduchost se toto Gloria stalo součástí tzv. *missy mundi*[36]; jeho melodika je příbuzná s melodikou chvalozpěvu *Te Deum laudamus* a mozarabského *Pater noster*.

Credo

Nejmladším zpěvem ordinaria je Nicejsko-cařihradské vyznání víry. Do římské mše se dostalo za Benedikta VII. r. 1014 (součástí východní liturgie bylo už od počátku 6. století). V *Kyriale* má pouze čtyři nápěvy (v GT jich má šest): první, druhé a čtvrté mají stejnou intonaci:



Nejstarší znění Creda je Credo I. (v GT také Credo VI.) – GT uvádí jako časový údaj pravděpodobného vzniku 11. století. Jeho melodika vychází z psalmodických prvků I. žalmového tonu a tonu peregrinu. Naopak nejmladší je Credo III., které pochází ze 17. století, z doby tzv. *Plainchant musical*, jakéhosi quasichorálního kompozičního stylu[37], ve kterém

[36] *Missa mundi* je ordinarium sestavené z nejjednodušších chorálních nápěvů: Kyrie XVI., Gloria XV., Credo III., Sanctus a Agnus XVIII. Toto ordinarium by měli podle přání církevní autority ovládat všichni římskokatoličtí věřící. Viz SC 54, IG 19.

[37] P. Wagner jej charakterizuje jako „*ein Mischmasch von Choral- und mensurierter Musik*“. Wagner se rozchází v dataci Creda III. a IV. s údaji v GT. Credo III. klade do 15. století, do doby tzv. *Cantu fractu*, což byl také styl, který míchal dohromady chorální a mensurální prvky. Credo IV. (v GT datované do 15. stol.) považuje za mladší.

tvořili skladatelé H. Du Mont a F. Bourgoing.

Credo je předepsáno o nedělích (všech) a svátcích nejvyšší kategorie (*solemnitas*, slavnost) po biblických čteních a homilii jako vyznavačská odpověď církve na Boží slovo.

Sanctus

Sanctus, chvalozpěv po prefaci na slova Iz 6, 3b rozšířená z kontextu o „nebe (i země)“ a Mt 21, 9 (Benedictus), se ještě v Hippolytově formuláři nevyskytuje, v římské liturgii se objevuje až v 5. století (pravděpodobně z Východu). V 6. století byl ještě společným zpěvem kněze a obce (v Galii ještě ve 12. století) ale o sto let později je již zpíván schólou klerikŭ. Je komponován různými způsoby, od nejjednodušších sylabických (Sanctus XVIII. – nejstarší recitativní znění, melodicky navazuje přímo na prefaci – nebo Sanctus X. a XIII.) až po melismatické. Některá Sanctus nejsou původními melodiemi, např. Sanctus VIII. je vybudováno z melodického materiálu antifony *O quam suavis* z I. nešpor svátku Božího těla [LU 917]. V tridentské mši byl Benedictus od začátku Sanctus oddělen a zpíval se až po konsekraci, po II. vatikánském koncilu jsou obě části opět spojeny.

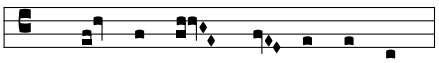
Agnus Dei

Agnus Dei jako zpěv k lámání eucharistického chleba před přijímáním[38] je součástí mše od časů papeže Sergia I. († 701). Text tvoří trojí invokace *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi*, po níž 2× následuje prosba *miserere nobis* a potřetí prosba *dona nobis pacem*. Obsahově a strukturně se Agnus podobá Kyrie eleison, provedeno bývá také ve všech třech typech melodického pohybu. Formy (podle P. Wagnera): *a a a* (Agnus XVIII. – nejjednodušší a nejstarší, navazuje na předchozí recitiativ k obřadu pokoje – dále Agnus I., V. a VI.), *a* a_1 *a* (nepatrně pozměněný začátek druhého *Agnus Dei* – Agnus III. a XVII.), *a b a* (Agnus II., IV., VIII.–X. a XII.–XVI.), *a a b* (Agnus VII.) a *a b c* (Agnus XI.). Ve mši za zemřelé jsou prosby *miserere nobis* a *dona nobis pacem* nahrazeny prosbami *dona eis requiem (sempiternam)*.

2.2.10 Pozdní gregorianika – sekvence a tropy

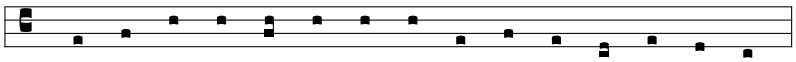
V době, kdy neexistovalo notové písmo, bylo velmi obtížné zapamatovat si u melismatických zpěvů dlouhé melodie s minimem textu. Proto si zpěváci vypomohli tím, že každé notě melismatu podložili slabiku nějakého textu, který bylo možné zaznamenat; při zpětné četbě (nebo v případě, že text znali zpaměti) se jim pak v mysli připoměl i průběh melodie. Tato technika se nazývá *tropování*. Nejznámějšími tropy jsou tropovaná Kyrie; mnohá jsou známa právě podle incipitu svých tropů (např. Kyrie I. *Lux et origo*, Kyrie II. *Fons bonitatis* atd.):

a) originál



[38] Agnus jako část ordinaria k lámání chleba se vyskytuje pouze v římském ritu. Ambroziánský, galikánský a mozarabský ritus mají antifonální zpěv *ad confractionem panis*.

b) tropus



Tropovány však byly i jiné části ordinaria a propria. Některé vložky přerostly rámec daný melodií melismatu a vznikly pro ně samostatné melodie. Tím vznikla jiná technika, kdy skladba byla rozkouskována na jednotlivé části a mezi ně byly vloženy tropy jako jakési „mezihry“, často i v jiném modu, než původní kompozice. Takto „postiženy“ byly zejména melodie introitů.

Zvláštním typem tropu je **sekvence**. Sekvence je tropus jubilu následujícího za alleluia. Melodie jubilů byly zaznamenávány ve zvláštních knihách, v graduálu byl na ně obvykle pouze odkaz jako na „pokračování“ (*sequentia*). Text, který se jubilu podkládal, se nazýval *prosa*[39]. Sekvence začaly být záhy komponovány také na samostatné melodie a r. 860 byly přijaty do římské liturgie. Jejich nesmírná obliba vedla ve středověku k takové nadprodukci, že tridentský koncil byl nucen je z liturgie vymýtit a ponechal pouze čtyři: *Victimae paschali laudes* na neděli velikonoční, *Veni Sancte Spiritus* na neděli svatodušní, *Lauda Sion* na svátek Božího těla a *Dies irae* pro mši za zemřelé. Teprve r. 1727 přibyla pátá sekvence *Stabat mater* pro svátek Panny Marie sedmibolestné.

Studium sekvencí a tropů má význam pro zkoumání geneze lidové písně duchovní (zvláště tropy v národních jazycích). Jakožto druhotně sylabizované melodie však mají tyto žánry jen velmi malou hodnotu pro výzkum původní logogenické podstaty gregoriánského chorálu.

2.3 Notace gregoriánského chorálu

V době, kdy byly nejoblíbenější nápěvy předávány ústní tradicí a ostatní zpěv nesl charakter volné charismatické improvizace, nebylo notového písma zapotřebí. Teprve v době gregoriánské redakce, kdy se začal vytvářet obecně závazný repertoár, vyvstal požadavek fixace jednotného znění zpěvů.

2.3.1 Geneze neumové notace

Pokusy zachytit graficky průběh hudebního projevu se děly již ve starověkých kulturách. Např. Řekové vypracovali důmyslný systém záznamu melodie pomocí písmen abecedy. Jejich různým natáčením a diakritikou vznikl dostatečný počet znaků pro zaznamenání celé tehdejší tónové soustavy.

První zápisy gregoriánského chorálu byly vlastně jen texty bez notace. Při pokusech o systematizaci zpěvů byly melodie tříděny podle modů oktoechu do různých *tonarií*. V 9. století začínají být texty v obtížnějších místech vybavovány zvláštními interpretačními značkami – *neumami*.

Slovo „*neuma*“ pochází z řečtiny (το νευμα = „pokyn“). Neumová notace nebyla notací v dnešním smyslu slova – zaznamenávala původně fenomény pro správnou interpretaci známé melodie. Původ neumové notace je třeba hledat ve dvou zdrojích:

[39]Etymologický původ pojmu není zcela zřejmý. Možnost, že by pocházel od formy textu (v próze) je relativizována existencí veršovaných a metrizovaných sekvencí. Pravděpodobnější bude původ ve zkratce *pro s-a* (od *pro sequentia*) jako poznámce o určení textu.

- AKCENTOVÁ ZNAMÉNKA antických gramatiků. Je to zejména *accentus acutus* (ostrý přízvuk, „/“) a *accentus gravis* (těžký přízvuk, „–“). Oba byly použity pro zaznamenání analogických hudebních jevů: ostrý přízvuk pro záznam tónu relativně vyššího (*virga*), těžký přízvuk pro záznam tónu relativně nižšího (*tractulus*). Zkracovací znaménka (*apostrofy*) byla užita pro reperkusované (rychle se opakující) tóny. Rytmickou hodnotu bylo možné vyjádřit *episematem* – kratičkou kolmou čárkou na konci znaku (prodloužení) – nebo dodatkovým písmenem (např. *c* (= *celeriter*, rychle)).

- CHEIRONOMIE – starověký systém dirigování, který pohybem rouky naznačoval nejen rytmický a výrazový ale i melodický průběh skladby. Některé neumatické prvky jsou vlastně snahou zachytit graficky cheironomické gesto – pohyb vzhůru tón vyšší (*virga*, „/“), pohyb dolů tón nižší (*virga iacens*, „\“). Složitější pohyby bylo možno zaznamenat kombinací obou znaků: spojení nižšího a vyššího tónu (*podatus*) – „∨“, spojení vyššího a nižšího tónu (*clivis*) – „∧“ [10].

Notace podobného původu a na podobném principu se objevují s obdobným výskytem hudby podmíněné textem (logogenické – židovství, Byzanc). Nejsou důsledkem nějakého uměle vytvořeného systému, nýbrž vyplývají z provozovací praxe, která interpretační fenomény zaznamenává způsobem pokud možno nejnázornějším pro praktické využití.

Nejpůvodnější formou této neumové notace byla bezlinková **adiasthemická**[40] **notace** – neumy se nepsaly do linek, ale *in campo aperto* (do otevřeného prostoru, t.j. volně nad text) a ani nezaznamenávaly přesně intervalové vzdálenosti. Adiasthemické notace se dělí do 2 typů:

1. *akcentové* – neumy jsou psány na vodorovné ose, vyšší a nižší nota se rozlišují pouze tvarem značky (*virga* – *tractulus*), bohatším sortimentem značek však lépe vyjadřují jemné výrazové nuance.

2. *punktové* (bodové) – snaží se již udávat vzdálenost tónů rozdílným umístěním značek v prostoru, mají však sklon k jejich nivelizaci.

Nevýhodou adiasthemické notace je nemožnost přesného záznamu průběhu melodie. Některé rukopisy (H 159 – montpellierský graduál z 11. století) se pokoušely kombinovat neumovou notaci s abecední [7]; o experimentech Hucbalda a Hermana Contracta jsem se zmínil už v 1. kapitole. Problém uspokojivě vyřešil až linkový systém Guidona Arentinského. Jeho základem byla notace *diasthemická*, která neumy umisťovala v prostoru podle jejich skutečné tónové výšky. Jelikož však zároveň linkový systém neumy zjednodušil a přestal zaznamenávat některé jevy důležité pro správnou interpretaci, je třeba z tohoto důvodu zkoumat nejstarší neumatické zápisy, které výrazovou stránku vystihují mnohem přesněji.

[40] ř. $\delta\iota\alpha\sigma\theta\varepsilon\mu\alpha$ znamená „interval“

2.3.2 Regionální formy neumové notace

Neumová notace nevznikla na jediném místě a v jednotné formě, ale její podoba se lišila od kraje ke kraji; proto hovoříme o tzv. *regionálních formách* (nebo někdy o *rodinách*) neumové notace. Ty mají nesmírný význam pro semiologická bádání, protože umožňují porovnáváním diferencí podat přesnější a plastičtější obraz chorálních melodií.

Regionální rozdíly mezi notacemi mohou být pozorovány na různých tvarech jednotlivých znaků, sklonu psaní, rozmístění v prostoru, ose notace, dále na existenci či absenci diasthemie (udání intervalů) nebo horizontálního zarovnání. Mezi jednotlivými „čistými" formami však existuje mnoho smíšených typů, které S. Corbin nazývá „kontaktními" neumami. Názvy jednotlivých rodin pocházejí ze jmen regionů (francouzská notace), významných opatství (st. gallská notace) nebo měst (métská notace).

Jednotlivé rodiny notací

St. gallská (svatohavelská) notace. Nazvána podle švýcarského benediktinského opatství St. Gallen, které bylo ve středověku významným střediskem pěstování gregoriánského chorálu[41]. Je to nejdůležitější a nejrozšířenější středoevropská rodina neumové notace, rozšířila se po celém Švýcarsku, Německu, Maďarsku a některých oblastech severní Itálie a východní Francie. Zasáhla také české území v modifikované podobě notace *staroněmecké*, v pozdější době se u nás objevila i notace lorrainská.

Svatohavelská notace je akcentová, adiasthemická, s horizontálně zarovnanými znaky. Hojně používá dodatkových písmen a episemat. Z jednotónových neum používá virgu a tractulus, punctum pouze v rkp. C, kurentní opakování tónu (*strophici*) pomocí odpovídajicího počtu obloučkových apostrofů. SG rukopisy jsou (aspoň podle názoru benediktinských badatelů) základním východiskem pro paleograficko-semiologický výzkum gregoriánského chorálu; neumy z rukopisů C a E tvoří SG verzi notace v interlineárně synoptickém *Graduale triplex* (červené neumy pod osnovou). Nejdůležitější rukopisy:

C — *SG 359*, svatohavelské *Cantatorium* z konce 9. nebo počátku 10. století. Nejstarší a (podle E. Cardina) nejdokonalejší SG rukopis. Obsahuje však pouze hudbu pro sólisty (gradualia, alleluia, trakty) (*Pal. mus.* serie II, tomus II).

E — *Einsiedeln 121*, nejstarší kompletní graduál z počátku 11. stol. (*Pal. mus.* t. IV).

B — *Bamberg, Staatsbibl. lit. 6*, graduál ze st. emmeranského opatství, konec 10. století (*nepublikováno*)

G — *SG 339*, svatohavelský graduál z 11. století (*Pal. mus.* t. I).

H — *SG 390/391*, antifonář mnicha Hartkera z přelomu 10. a 11. století, nejdůležitější zdroj pro zpěvy officia (*Pal. mus.* ser. II, t. I).

Laonská notace. Notace označovaná jako laonská (lorrainská, métská)[42] se vyskytovala na území severovýchodní Francie a jižní Belgie, později se rozšířila i na jiná místa v Evropě. Patří

[41] viz str. 22.

[42] V *Groveově hudebním slovníku* (heslo *Neumatic notation*) panují v této věci určité terminologické nejasnosti. V mapce na str. 138 je město Laon sice zakresleno v oblasti lorrainské notace, ale v ostrůvku označení, které přísluší francouzské notační rodině. Ukázky lorrainské notace v tab. na str. 131 jsou však shodné

k typu notací punktových s náznakem diasthemie (neumy různě v prostoru), proto neužívá virgu ani tractulus z melodických důvodů, ale nahrazuje je jediným znakem (*uncinus*). Virga a tractulus jsou užity pouze z důvodů rytmických, a to nikoli osamoceně, ale ve složeninách. Kvůli rytmické diferenci však hojně užívá *punctum*, které je v SG rukopisech spíše vzácností. V *Graduale triplex* tvoří laonské neumy z rukopisu 239 pendant k akcentové SG notaci (černé neumy). Nejdůležitější rukopis:

L — *Laon 239*, graduál, kolem r. 930 (*Pal. mus.* t. X).

Akvitánská notace. Přesná a čitelná punktová diasthemická notace s nejprve imaginární, později i psanou linkou. Je rozšířena zejména v jižní Francii. Používá punctum a virgu, tvarem virgy dokonce odlišuje celotónový krok od půltónového. Rukopisy:

A — *Paris, B. n. 776*, graduál z Albi, polovina 11. století.

Y — *Paris, B. n. 903*, graduál ze Saint-Yrieix, 11. stol. Oba rukopisy nám zachovaly také několik fragmentů galikánského zpěvu.

Beneventská notace. Diasthemická notace ze střední Itálie, elegantně a esteticky provedená. Nejdůležitější rukopisy:

Bv 34 — *Benevento, Bibl. Cap. VI 34.* graduál z kapitulní knihovny, notace na linkách, důležitý jako svědectví melodické redukce (proces zjednodušování neumového písma). Přelom 11. a 12. století.

Bv 33 — *Benevento, Bibl. Cap. VI 33.* graduál, o sto let starší než předchozí manuskript, bez linek.

VL — *Bibl. vat. 10673*, beneventánský graduál z 11. století.

Bretonská notace. Někdy také nazývána chartresská (podle svého nejvydatnějšího pramene). Tlustá a masivní adiasthemická notace, rozšířená v Bretani a na jihu Anglie. Rukopis:

Ch — *Chartres 47*, graduál z 10. století. Používá číselné rytmické značky.

Francouzská notace. Adiasthemická notace ze střední Francie. Její předchůdkyní je notace *paleofrancká*, některými badateli (J. Hanschin) považovaná za původní vzor všech známých notací. Francouzská notace používá virgu, tractulus i punctum. Podle Corbina se z ní vyvinula kvadrátní notace dodnes používaná pro notaci gregoriánského chorálu (jinak také zvaná *románská*[43] *forma gotického notopisu*). Nejdůležitější rukopis:

Mp — *Montpellier H 159*, tonarium z knihovny Lékařské fakulty, patrně používán pro hudební výuku. Obsahuje dvojí notaci: francouzskou neumovou a abecední.

s neumami laonského rukopisu 239, použité v GT. V textu se výraz „laonská notace“ ani zmínka o městě nevyskytuje. Je v něm však poukázáno na fakt, že v Metzu není doloženo žádné skriptorium, pročež se autor článku S. Corbin vyhýbá také pojmu „métská notace“.

[43] „románský“ je zde míněno jako opositum ke „germánský“, nikoli ke „gotický“. Germánská gotická notace (tzv. „*hřebíková*“) vznikla melodickou redukcí SG neum. V modifikované podobě (*nota rhombica*) se používala i u nás.

Existují ještě další rodiny neumových notací: visigótská (severní Španělsko, mozarabské zpěvy), severo- a severostředoitalská, nonantolánská (Boloň a opatství Nonantola), katalánská, toledská (Španělsko), dále různé rodiny kontaktních notací: echternašská (SG + L), besaconská (L + fr.), clermont-ferrandská (L + akv.), ivrejsko-pavijská (Bretoň + sev. it.) atd. Pro semiologický výzkum gregoriánského chorálu však jsou nejdůležitější formy jmenované výše, zejména svatohavelská a laonská.

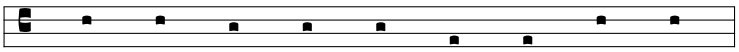
2.3.3 Přehled chorální notace

Následuje přehled grafických reprezentací hudebních fenoménů pomocí kvadrátního notopisu a svatohavelských a laonských neum.

Jednotónové prvky

L

SG

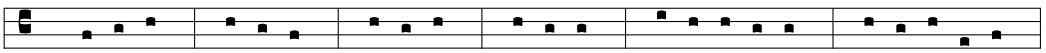


a *b* *c* *d* *e* *f* *g* *h* *i*

SG
- Virga: *a* – bez označení, *b* – s episematem,
- Tractulus: *c* – bez označení, *d* – s episematem, *e* – se dvěma episematy,
- Tractulus gravis: *f* – bez označení, *g* – s episematem.

L
- Uncinus: *a, c* – obyčejný, *b, d* – rozšířený, *h* – redukovaný,
- Punctum: *i*.

V SG notaci je rozdíl mezi virgou a tractulem pouze v melodickém užití — virga = vyšší tón, tractulus = nižší tón — podle pravidel znázorněných níže. Rytmické hodnoty obou neum jsou indikovány episematy (prodloužení, zatížení) nebo dodatkovými písmeny. V laonské notaci, která řeší relativní výšku tónu umístěním značky do prostoru, je rozdíl mezi uncinem a punctem dán rytmicky. Rytmická závažnost samotného uncinu může být specifikována buď jeho tvarem (*b, d, h*) nebo také dodatkovými písmeny. Pro všechny typy těchto neum má kvadrátní notace vatikánských vydání jen jeden znak, a to čtvercové punctum[44]. Proto je pro seriózní interpretaci gregoriánského chorálu nepostačující.



a *b* *c* *d* *e* *f*

Vysvětlení: příklady znázorňují, kdy SG notace užívá virgu a kdy tractulus. Případ (*a*) je zřejmý, následující nota je vždy vyšší, proto se užije vždy virgy. Virga je ovšem užívána i pro

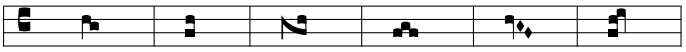
[44] má sice také virgu s krčkem a kosočtvercové punctum, ale ty se objevují pouze ve složených symbolech (např. climacus).

sestupné linie (*b*), a to tak dlouho, dokud se nenarazí na následující notu, která je vyšší nebo stejně vysoko. Tractulus lze použít pouze tehdy, když dotyčná nota leží mezi dvěma vyššími notami (*c*) nebo mezi notou vyšší a notou stejně vysokou (*d*). Pro toto pravidlo platí výjimka v případě konce textové jednotky (fráze, důležitého slova). Pak se užije pro poslední notu tractulus, i když následující fráze začíná ještě nižší notou. V případě (*e*) je virga na tónu *do* (ačkoliv je předchozí tractulus na stejném stupni) vysvětlena *ex parte post*, t.j. následujícím sestupem melodie. *Tractulus gravis* (těžký, nakloněný tractulus) se používá k indikaci tónu *výrazně nižšího* než jeho okolí (*f*).

Vícetónové skupiny s jednoduchým melodickým pohybem

L

SG



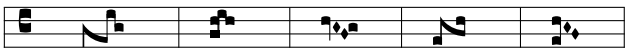
1. 2. 3. 4. 5. 6.

1. Clivis (lat. *declivis* = nakloněný) – jinak též *flexa* – dvoutónová skupina, druhý tón nižší.
2. Podatus (ř. *πους*, *ποδος* = noha) – jinak *pes* (lat. noha) – dvoutónová skupina, druhý tón vyšší.
3. Porrectus (*porrigere* = natahovat) – *clivis resupina* – tři tóny, prostřední nejnižší.
4. Torculus (*torquere* = kroutit) – *pes flexus* – tři tóny, prostřední nejvyšší.
5. Climacus (*κλιμαξ* = žebřík) – *virga subbipunctis* – tři nebo více sestupujících not.
6. Scandicus (*scandere* = stoupat) tři nebo více stoupajících not.

Rozšířené vícetónové skupiny

L

SG



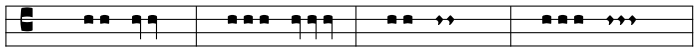
1. 2. 3. 4. 5.

1. Porrectus flexus (*flexus* = (dolů) ohnutý) – porrectus + 4. nota nižší než třetí.
2. Scandicus flexus – scandicus + 4. nota nižší než třetí.
3. Climacus resupinus – climacus + 4. nota vyšší než třetí.
4. Torculus resupinus – torculus + 4. nota vyšší než třetí.
5. Pes subbipunctis – podatus + 2 sestupné noty.

Skupiny horizontálního opakování tónu

L

SG



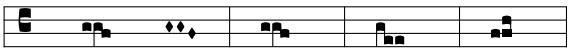
1. 2. 3. 4.

1. Bivirga – s notovým krčkem se tiskne až od r. 1922
2. Trivirga – velmi vzácná, na závažných nebo vypjatých místech textu.
3. Distropha – také velmi vzácná, 2 puncta ve vatikáně obvykle znamenají bivirgu. Forma vpravo je neografická (tak i č 4.).
4. Tristropha

Skupiny s opakováním tónu v elementárním pohybu

L

SG



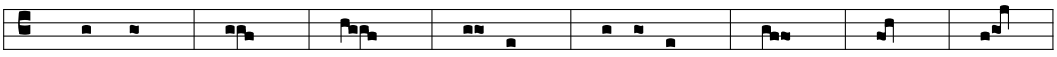
1. 2. 3. 4.

1. Trigonus ($\tau\rho\iota\gamma o\nu$ = tříroh) – reperkuse na první a druhé ze tří not, třetí je nižší. Druhý symbol je neografický.
2. Clivis s předsazenou notou na stejném tónu. Ve Vatikáně neodlišeno od trigonu.
3. Clivis s apostrofou (porrectus se stejným druhým a třetím tónem)
4. Podatus s předsazenou notou na stejném tónu.

Oriskové skupiny

L

SG



1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

1. Oriscus – neuma indikující určitou (dle kontextu) tenzi tónu k následující notě. Vpravo neografie.
2. Pressus maior (*premere* = tisknout, tlačit) – Virga + oriscus na stejném tónu + nižší punctum

3. Pressus minor – oriscus + nižší nota, zde napojeno na clivis
4. Virga strata (franculus) (*stratus* = sražený) – diereze (rozdělení) *pressu maior* na dvě slabiky
5. Diereze *pressu maior* na tři slabiky
6. Clivis + oriscus
7. Pes quassus (*quatere* = třást) – oriscus + vyšší nota (virga)
8. Salicus (*salire* = skákat) – skupina tří a více vzestupných neum, předposlední je oriscus. Důraz je podle semiologických výzkumů na poslední notě, na rozdíl od starší teorie, která iktovala notu předposlední (oriscus). Analogicky u *pes quassus*.

Quilismatické skupiny a pes stratus

L

SG

1. 2. 3.

1. Quilisma (κυλινδειν = válet) – lehký ozdobný průchod mezi nižší a vyšší notou, nikdy se nevyskytuje osamoceně, ale vždy minimálně ve skupině
2. Quilisma-pes – quilisma + vzestupná virga.
3. Pes stratus – podatus + oriscus

V přehledu jsou zobrazeny pouze základní formy neum. Liquescentními formami se budu zabývat při projednávání fenoménu liquescence jako takového. Rovněž se zde nezabývám různými atypickými formami typu *podatus* (*torculus*) *initio debilis*, *torculus debilis* apod.

Kvadrátní notace dále používá různých pomocných prostředků – především *klíče* C a F ve stylizované podobě obou písmen, dále tzv. *custos* – malou notičku na konci osnovy, která napovídá tón, jímž melodie na novém řádku pokračuje, *b rotundum* a *b quadratum* pro jediný alterovaný tón *si*, a dělící čáry pro logické členění skladby. Tyto čáry jsou čtyři (podle hierarchie): čtvrtinová čárka (*divisio minima*, na 4. lince), poloviční čára (*divisio minor*, přes 2. a 3. linku), celá čára (*divisio maior*, přes celou osnovu) a dvojitá čára (*pausa finalis*, přes celou osnovu).

Dodatková písmena

K přesnější specifikaci neum používali středověcí notátoři také tzv. dodatkových písmen. Následující přehled jsou dodatková písma SG notace, vysvětlená podle traktátu, který napsal Notker Balbulus pro neznámého mnicha Lauberta [15]:

a – melodie se zvyšuje v ladění (*altius*).

b – používáno ve spojení s jiným písmenem znamená značně, velmi (*bene*), t.j. že melodie se zvyšuje nebo snižuje po velkém intervalu nebo že nota má být držena po dlouhou dobu.

c – má být prováděno rychle (*cito*) n. svižně (*celeriter*).

d – melodie klesá (*deprimatur*).

e – nota zní ve stejné výšce (*equaliter*)

f – provádět s drsným n. nárazovým nástupem (*cum fragore seu freudore feriatur*).

g – vyslovit postupně v hrdle (*in guture gradetim*).

i – melodie se pohybuje dolů (*insum*) nebo níže (*inferius*).

k – něm. *klenche*, což znamená „se zvonivým tónem“.

l – zvednutí [v ladění] (*levare*).

m – zpívat melodii mírně se zdrženlivostí (*mediocriter*).

o – tvar písmene samotného by měl být i v ústech (*ore*) zpěváka.

p – táhnout dopředu (*pressionem*).

r – s přímým nebo pevným tónem bez vibráta (*rectitudinem vel rasurem ... crispetionis*).

s – zvýšit (*sursum vel sursum scandere*).

t – dlouho táhnout (*trahere*) n. držet (*tenere*).

x – čekat (*expectare*) – není žádné lat. slovo, které by začínalo tímto písmenem.

Kapitola 3

Vztah textu a chorální melodie

Nyní následuje část *analytická*, ve které se budu zabývat vztahem liturgického textu k melodickým, rytmickým a výrazovým jevům v chorální melodii, případně k jednotlivým chorálním formám.

3.1 Latinský text jako základ muzikální struktury

3.1.1 Fonetická analýza latinské řeči

Gregoriánské zpěvy jsou složeny na liturgický text výhradně v latině[1], a proto je třeba probrat určité fonetické fenomény, které jsou specifické právě pro tento jazyk a mají také vliv na hudební utváření chorální melodie.

Gregoriánský chorál, tak jak nám byl zachován, je vytvořen na texty v *poklasické latině*, která se po stránce syntaxe i po stránce výslovnosti odlišuje od klasické latiny doby Ciceronovy. Poklasická výslovnost, t.j. výslovnost oficiální latinské liturgie, počítá např. s vyslovováním písmene *c* před vokály *i* a *e* jako „c“, nikoliv „k“, jak je tomu v ostatních případech. Také dvojici *-ti-* (není-li na ní akcent) je třeba před vokály a dvojhláskami *ae* a *oe* vyslovit jako „ci“. Některé národy mají ve výslovnosti latiny určitá specifika – příslušníci románských národů (Italové, Francouzi) např. slovo *crucem* vyslovují jako „kručem“ apod.

Vokály a diphtongy. Jak jsem již uvedl v části 2.2.3, muzikální element řeči je skryt ve vokálech. Latina nemá (jako např. čeština) slabiky či slova složená výhradně ze souhlásek (srov. naše „strč prst skrz krk“ nebo nutnost používat neutrální vokály při zpěvu celosouhláskových slov). To je z hlediska hudebnosti jazyka pozitivní fakt. Některé vokály se také spojují do *diphtongů* (dvojhlásek); rozeznáváme několik skupin: diphtongy *ae, oe* – vyslovují se jako jednoduchý vokál „é“ (*caelum* = „célum“), diphtong *au* se vyslovuje tak, jak se píše, naproti tomu *eu* se nikdy (mimo slova přejatá z řečtiny) jako diphtong nevyslovuje: *De-us*. Vokál *i* je možné vyslovit jako „j“ před samohláskou, která patří k téže slabice (*iam, con-iugo* = „jam“, „kon-jugo“) nebo mezi dvěma samohláskami (*maior* = „major“); nikoliv však tvoří-li s předchozí souhláskou slabiku (*iudi-ci-o* ne jako „judicijo“, ale „judici-o“). *U* po *g, q* se vyslovuje jako „v“ (*sanguine* = „sangvine“).

[1] Pomineme-li nepatrné výjimky řecké (*Kyrie eleison* a *Agios o Theos* z Improperií) a hebrejské (*Alleluia* a hebrejská jména, která jsou ovšem obvykle přizpůsobena latinské výslovnosti).

Přízvuk. Latinské akcenty jsou u tří- a víceslabičných slov závislé na rozložení dlouhých a krátkých slabik. Dlouhá je slabika *a*) přirozeně – obsahuje-li dlouhou samohlásku nebo dvojhlásku, *b*) polohou – jestliže po krátkém vokálu následují dvě či více konsonant. Přízvuk je na předposlední slabice, je-li dlouhá; jestliže je krátká, je na třetí slabice od konce (*proparoxytonon*). V liturgických knihách jsou u tří- a víceslabičných slov akcenty označeny. Dvojslabičná slova mají přízvuk vždy na předposlední (= první) slabice.

Problematika **konsonant** bude podrobněji diskutována při probírání liquescencí.

3.1.2 Textové zdroje gregoriánského chorálu

Pomineme-li liturgický recitativ, hymny a pozdní gregorianiku (sekvence), pak můžeme říci, že *textovým zdrojem autentických gregoriánských zpěvů je v drtivé většině* **latinský biblický text**. Z něj patří první místo knize ŽALMŮ, které jsou základním kamenem modlitby hodin a původem většiny gregoriánských forem (viz kap. 2). Pro názornost mohu citovat Wagnerovu tabulku textových zdrojů mešních zpěvů propria v rkp. SG 339 (cit. dle [15], díl 14, s. 807):

Zdroj textu	biblický		mimobiblický
	žalmy	jiný	
introity	102	41	6
gradualia	104	13	1
alleluia	70	14	11
trakty	17	3	–
offertoria	82	16	4
communia	64	80	3
celkem	**439**	**167**	**25**

Textově úplně jednotná liturgie je výjimkou: v propriu je to mše pro první neděli postní, která je celá založena na Ž 91. Nežalmové texty převažují pouze v communiích, 90 % z toho jsou NZ texty (hlavně evangelia).

Co se týká konkrétní práce s biblickým textem, můžeme rozeznat tři typy zpracování: a) přesná citace kompaktního oddílu, b) kompilace textu z různých biblických míst a c) parafráze biblického textu. Všechny si ukážeme na mších z vánočního okruhu. Do prvního typu patří především texty vycházející z *žalmů*, které víceméně doslovně citují znění Vulgaty. Jako příklad lze uvést proprium z I. mše o Narození Páně („půlnoční“) [GT 41nn], které je sestaveno z „královských“ žalmů 2 a 110[2]. Kompilace obvykle sledují určitý cíl, nejčastěji aktualizaci nosného textu pomocí motivu převzatého odjinud. Ukázkou může být např. antifona introitu z vánoční vigilie [GT 38]. Jejím základem je text z Ex 16, 6b, který ve Vulgatě zní: *Vespere scietis, quod Dominus eduxerit vos de terra Aegypti* (KB: „Večer poznáte, že Hospodin vyvedl vás ze země Egyptské“). V introitu je slovo *vespere* zaměněno za *hodie* („dnes“, liturgická aktualizace) a odkaz na konkrétní minulou událost (vyvedení z Egypta) je nahrazen eschatologickým příslibem převzatým z Iz 35, 4b: (*Deus ipse*) *veniet et salvabit vos* ((Bůh sám) přijde a spasí vás). Konec antifony pak zase pokračuje textem z Ex 16, 7a: *et mane videbitis gloriam eius* (a ráno uzříte slávu jeho (= Hospodinovu) [KB]). Jindy je motiv aktualizován přímo výkladem – introitus II. vánoční mše (za svítání) [GT 44]: aktualizace: *Lux fulgebit*

[2]Mimo offertorium z Ž 96, 11a + 13a. V. 11a je ve znění *iuxta LXX*, v. 13a *iuxta hebr.*

hodie super nos: quia natus est nobis Dominus (Světlo vzejde dnes nad námi, neboť se nám narodil Pán) + (v přístavku) Iz 9, 6c; text Iz 9, 7a je nahrazen textem Lk 1, 33b. Do třetí skupiny je možno zařadit např. introitus *Puer natus est* ze III. vánoční mše (ve dne) [GT 47], který je parafrází Iz 9, 6. Tento introitus pochází již z předgregoriánské tradice, takže byl patrně složen na text některého z latinských překladů Bible před Vulgatou. Tyto překlady byly z hlediska originálu velmi volné, spíše odpovídají znění LXX[3]. Některé zpěvy z GT, které prošly liturgickou reformou, mají texty převzaté již z Neovulgaty (např. žalm 65 z introitu *Requiem aeternam* [GT 669][4]).

V ordinariu jsou výlučně biblické texty pouze v *Sanctus*. *Agnus Dei* obsahuje invokaci na podkladě J 1, 29b, chvalozpěv *Gloria* zase počáteční slova podle L 2, 14. Podobně chvalozpěv *Te Deum laudamus* obsahuje v poslední části (od *Salvum fac populum*) citace z biblických míst (Ž 28, 9; Ž 31, 2).

Mimobiblické texty v propriu jsou vzácné, jsou to zpravidla pozdější texty, vyjma Sedulia[5] v GT 403 jsou jejich autoři neznámí. V ordinariu *Kyrie* je řeckou litanickou invokací, *Credo* zhudebněním Nicejsko-cařihradského vyznání víry.

3.2 Vztah mezi textovými a hudebními fenomény

3.2.1 Fonetická artikulace

Pro mluvenou řeč je jedním z konstitutivních rysů správná *artikulace* slabik, která ji činí přirozenou a srozumitelnou posluchačům. Také pro gregoriánský chorál, který je vlastně plynule mluvenou řečí přenesenou do hudby, je tento element velice důležitý. Podle J. Orla [33] je slabičná fonetická artikulace v gregoriánském chorálu trojího druhu:

- **svazující**, jejímž úkolem je slabiky svazovat do plynulého, leč zřetelného zpěvu.
- **uzavírající** na koncových slabikách nebo jednoslabičných slovech.
- **kombinovaná** – také na koncových slabikách nebo jednoslabičných slovech, která má zároveň svazující i uzavírající funkci.

Liquescence

Srozumitelnost zpívaného textu je závislá na přesné výslovnosti konsonant. Konsonanty nemají stejné zvukové kvality; obvykle bývají děleny podle znělosti (chvění hlasivek): znělé (*b, d, g, h, v, z*) a neznělé (*p, t, k, ch, f, s*) tvoří páry, dále existují souhlásky samoznělé (bez neznělého pendantu: *l, m, n, r, j*), souhláska *c* je pouze neznělá. Artikulace znělých souhlásek může vést k vytvoření malého vedlejšího tónu, který nazýváme *liquescencí*.

Liquescence se v gregoriánském chorálu obvykle vyskytuje za těchto podmínek[6] (podle A. Mocqueraua, cit. dle [7]):

[3] srovnej mírně arianizující konec *magni consilii Angelus* s LXX *Μεγαλης βουλης αγγελος*

[4] Teprve GT má žalmový nápěv na pravidelný VI. mešní tonus. GR z r. 1908 zhudebňuje první dva verše žalmu na VI. tonus officia s určitými nepravidelnostmi. Blíže viz [46] s. 173n.

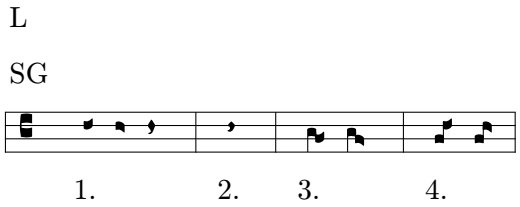
[5] Také tento introitus *Salve sancta Parens* je (podobně jako trojiční introitus) pozdější adaptací introitu *Ecce advenit* ze Zjevení Páně [GT 56]

[6] E. Cardine (*op. cit.* s. 221) vypočítává případy, kdy se liquescence nikdy nevyskytuje: a) na poslední slabice skladby n. úseku, b) na akcentované slabice redundantní kadence, c) při recitaci na jednom tónu, d) ve

- u kumulace dvou nebo tří konsonant
  - je-li první z nich *l, m, n* nebo *r* (LIKVIDNÍ konsonanty: sa*lv*i, o*mn*ia, oste*nd*e, co*rd*is).
  - je-li první z nich zubnice *d* nebo *t* (a*d l*apidem, e*t s*emitas).
  - je li první z nich sykavka *s* (I*sr*ael, Filiu*s D*ei).
  - u skupiny *gn* (ma*gn*i).
  - u dvou konsonant, je-li druhou z nich *j* (a*dj*utor, e*t j*am).
- u konsonant *m* a *g* mezi dvěma vokály (antecendentní liquescence: altíssi*m*us, re*g*it).
- u konsonanty *j* (*i*) mezi dvěma vokály (ma*j*estatis, e*i*us, allelu*i*a)
- u diphtongů (g*au*dete, el*ei*son).

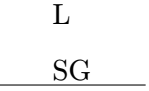
Z hudebního hlediska má liquescence dvojí podobu: je to buď rozšíření (*augmentace*) nebo zúžení (*diminuce*) příslušného tónu. V augumentaci je k tomuto tónu vedlejší tón přidán, v diminuci se naopak sám stává tímto tónem. Zvukově ovšem není rozdíl např mezi dolů augmentovanou virgou a diminutovaným clivis - to je třeba rozeznat z kontextu (zda je liquescence součástí nějaké formule, zda je ve skladbě obdobný pohyb bez liquescence apod.). Diminutivní liquescence se také nachází v anticipacích, na nejnižších bodech melodické křivky nebo v lehké ozdobě akcentu; naproti tomu augmentované na osamocených nebo vrcholových tónech nebo na konci neumy.

Notace liquescencí:
a) augmentované (*auctae*)

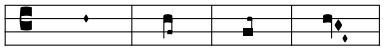


1. PUNCTUM AUCTUM nahoru, dolů, v kosočtvercové formě. Augmentované formy jsou pouze v neografii.
2. APOSTROPHA AUCTA
3. CLIVIS AUCTA
4. PODATUS AUCTUS. Další tónové skupiny analogicky.

b) diminutované (*deminutae*)



vzestupné melodické linii, je-li následující slabika na vyšší notě, e) uprostřed sestupné melodické linie, není-li následující slabika kadenční. (*redundantní kadence* = kadence obsahující z melodického hlediska nadbytečný tón)



1. 2. 3. 4.

1. Punctum deminutum
2. Cephalicus – *clivis deminuta*
3. Epiphonus – *podatus deminutus*
4. Ancus – *climacus deminutus*

Liquescence může být v gregoriánském chorálu použita i jako výrazový prostředek. E. Cardine to demonstruje na příkladu antifony *Sion, noli timere* [LU 1081], která má v rkp. H nad (Si)-*on* liquescenci, ačkoliv stejně začínající antifona *Sion renovaberis* [LU 1083] liquescenci nemá. Rozdíl při stejné melodii a obdobné artikulaci spočívá v tom, že v prvním případě jde o expresivní vokativ v imperativním kontextu („Sione, neboj se!“), kdežto v druhém případě o méně expresivní konstatování („Sione, obnovíš se“).

3.2.2 Rytmus a text

Rytmus je „duší gregoriánského chorálu“ (Venhoda), oživuje text a melodii pomocí střídání napětí a uvolnění a zároveň je pořádá do smysluplného celku. Gregoriánský rytmus spočívá na rytmu textu. Ten je na primitivní úrovni založen na akcentech jednotlivých slov, na vyšších úrovních na své syntakticko-významové struktuře.

Gregoriánský rytmus na úrovni jednotlivých slov

Slovo je základní, dále nedělitelnou jednotkou textového rytmu. Rytmus jednotlivého slova je vytvářen *napětím mezi akcentem a koncovou slabikou* slova. Je tu obdobná bipolarita[7] jako u modální melodie: přízvuk (pól *napětí*) by tu odpovídal dominantě, koncová slabika (pól *uvolnění*) finále. Toto se projevuje už při volně mluvené řeči: akcent zazní s větší intenzitou a zvýšeným hlasem a lehkou tendencí k větší délce, na koncové slabice se klesne hlasem a vlivem uzavírací artikulace se slabika mírně rozšíří. Analogicky se to odrazí také v hudebních fenoménech: akcentu obvykle odpovídá pohyb melodie vzhůru (samozřejmě s ohledem na vyšší organizační jednotky, viz níže), koncová slabika pohyb zastavuje dole. Také u melismatických zpěvů se závažnější melismatický pohyb objevuje zpravidla na těchto slabikách.

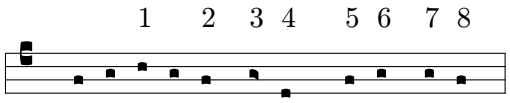
Gregoriánský rytmus na vyšších textových úrovních

Slova v jazyce (vyjma snad nejprimitivnější kultury) neexistují sama o sobě, ale ve vyšších organizačních celcích jako jsou fráze, věty a souvětí. V těchto celcích existuje určitá hierarchie, která je dána jejich logickou strukturou a předmětem sdělení. Proto také akcenty a koncové slabiky mohou být uspořádány podle důležitosti a syntaktické struktury – např. subjekt a predikát bude mít výraznější akcent než předložky a spojky; atribut, který je předmětem

[7] Výjimku tvoří některá slova přejatá z hebrejštiny, pokud se akcentují podle hebrejských pravidel. Např. slovo „Jerusalem“ v introitu *Laetare* [GT 108] má přízvuk na poslední slabice (*oxytonon*). Akcent pak spadá v jedno s koncovou slabikou, slovo je tedy monopolární.

sdělení, bude mít výraznější akcent než subjekt apod. Také koncová slabika na konci věty bude mít jistě větší důležitost než na konci slova, naopak na konci slova uprostřed úzkého slovního spojení bude mít menší hodnotu než na konci slova samostatně stojícího. Konečný rytmický tvar dostaneme právě určením hierarchie těchto základních jednotek.

Konkrétní příklad (převzato z J. Orla):



Text kratičké antifony [PsM 147] tvoří jedna věta, která má pouze čtyři slova. Přízvuky (tučně) a koncové slabiky (kurzívou) jsou rozloženy takto:

Bene**dí**ci*te*, **gén***tes*, **Dé***um* **nós***trum*

Kdybychom provedli rytmus mechanicky tak, že bychom přiřadili každému akcentu a každé koncové slabice stejnou hodnotu, působil by zpěv strojovým dojmem a porušil by logickou strukturu textu. Z průběhu melodie je vidět, že se skladbička dělí do dvou celků: *Benedicite, gentes* a *Deum nostrum*. Slova *Deum nostrum* jsou spolu jakožto objekt a jeho atribut obzvláště úzce spojena do jednoho celku, proto je koncová artikulace na *-um* zanedbatelná. U *Benedicite, gentes* se mezi slabikami č. 2 a 3 objeví jemná distinkce, ale bez zastavení rytmu. Větší váhu má distinkce po slabice č. 4, kde se rytmus zastaví a začíná až na slabice č. 5. Přitom mezi slabikami 4 a 5 nesmí vzniknout výrazná pauza, aby se neporušila jednota věty. Tomu odpovídá i úloha akcentů: slabiky 1, 3 a 7 jsou tzv. „otočné body“[8], které k sobě přitahují rytmické napětí a odevzdávají ho dále. Akcentovaná slabika č. 5 otočným bodem není, neboť na ní rytmický pohyb znovu začíná. Kvalitativně bude také rozdíl mezi akcenty č. 1 a 3 – akcent na slabice č. 1 má pouze rytmickou hodnotu, kdežto akcent na č. 3 bude výraznější a nepatrně prodloužen (dlouhá slabika s liquescencí).

Fakt, že klíčem k porozumění a správné interpretaci gregoriánského chorálu je text, byl znovuobjeven až díky semiologickým studiím[9]. Na jejich podkladě je vyvrácen názor, který gregoriánskou melodii pokládal za cosi autonomního a s textem nesouvisejícího. Tento pohled se udržoval ještě vlivem Mocquereauovy soustavy iktů a složeného rytmu, která sice chorální melodii vdechla určitý rytmický život, bohužel však v mnoha případech mimo rytmiku zpívaného textu (viz příklad na str. 26). Vztah mezi melodií a textem je potvrzen neumami v nejstarších rukopisech, které vybavují důležité akcenty a koncové slabiky episematy a jinými grafickými prostředky (např. dodatkovými písmeny nebo různými tvary značek pro melodicky týž jev).

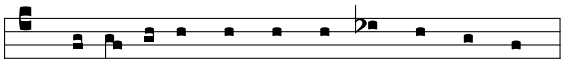
[8] Výraz, kterým J. Orel překládá pojem *Drehpunkt* zavedený J. B. Göschlem a L. Augustonim

[9] „*V gregoriánském chorálu není žádný čistě teoretický, apriorní a absolutní rytmus. Protože je gregoriánský chorál bytostně vokální hudba, rytmus je realizován pouze v symbióze textu a melodie, nebo přesněji slabiky a zvuku.* (...) *Slabičný takt zůstává základem pro rytmický pohyb. Tento slabičný takt není takt přísně menzurovaný a vždy stejný. Prožívá určitou elasticitu jako důsledek modifikací, které jsou založeny na proměnlivých váhách slabik samotných.*“ E. Cardine, *op. cit.* s. 23

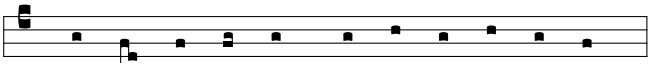
3.2.3 Významová stránka textu a její hudební vyjádření

Zatím jsem pojednával o fenoménech z textového hlediska víceméně formálních, které se týkaly akusticko-fonetických fenoménů. Už při probírání rytmu však byla vyzdvižena důležitost také obsahové (významové) struktury, tedy textového hlediska materiálního.

Již prostá recitace nebo psalmodie nemusí být pouhým mechanickým odříkáváním stejných tónů, ale může být vypracována jejich diferenciací podle obsahu textu. E. Cardine (*op. cit.* s. 27) to ukazuje na příkladu mešní psalmodie z kodexu SG 381:



V neumové notaci svatohavelského rukopisu vidíme nad slovem *cor* (srdce) virgu s episematem, která se v psalmodii obvykle nevyskytuje. Notátor chtěl upozornit, aby důležité jednoslabičné slovo *cor* nezaniklo v toku recitace na psalmodické dominantě, ale bylo vysloveno s jistým důrazem, a tak použil virgu s episematem k jeho zvýraznění. Totéž u sylabické antifony *Rex pacificus* z I. vánočních nešpor u slova *Rex* (podle rukopisu H, převzato z J. Orla):

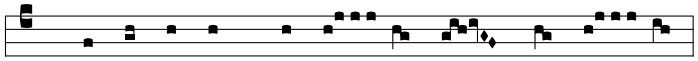


Zbylé dvě virgy s episematy souvisí s artikulací koncové slabiky *-cus* a opětovným rytmickým zdvihem na slabice *ma-*, stejně jako episema na traktulu poslední slabiky.

Skutečnou pokladnicí příkladů propojení mezi významem slova a hudbou jsou **oligotonické** kompozice. Zde je paleta prostředků mnohem bohatší: důležitost nějakého slova je možno vyjádřit pomocí rozvinutí melodického pohybu v tónových skupinách, použitím reperkusovaných[10] tónů a mnoha dalšími způsoby. Příklad na použití reperkusí:

L

SG

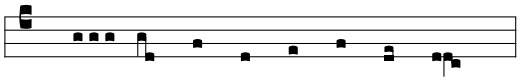


E - go au - tem in Dó – mi - no spe rá – vi

Příklad je převzat z introitu *Ego autem in Domino speravi* (Já pak v Hospodina doufal jsem, Ž 31, 7) z pondělí po 4. neděli postní [GT 111]. Vidíme reperkusované noty (tristrophy) na akcentovaných slabikách slov „Dómino“ a „sperávi“. Reperkusím předchází v obou případech tóny *la* v SG notaci značené virgou s episematem, v laonské notaci uncinem s dodatkovým písmem T (*tenere*, držet) – tedy rytmicky závažné noty, které reperkusi ještě více zdůrazní. Samotné tristrophy se nacházejí na tónu *do*, který je nejvyšším tónem skladby. Je zřejmé, že skladatel chtěl z žalmistova textu vyzdvihout theologicky závažná slova „Hospodin“ a „dou-

[10] Reperkuse je horizontální opakování tónů pomocí chvění hlasu. Také toto je novum semiotické interpretace oproti Mocquereauově teorii, která všechny reperkusované tóny jednoduše slila do jediné dlouhé noty.

fat, mít naději“. V tomtéž introitu se objeví dokonce pětinásobná reperkuse nad závěrečnou slabikou slova *laetabor* (budu se radovat), jakoby výraz srdce chvějícího se radostí. Na některých zvláště závažných místech možno nalézt dokonce i jinak vzácnou trivirgu (ant. *Dominus veniet* [LU 357]):



De – us, for - tis, do - mi - na - tor

V této monumentální nešporní antifoně z 4. neděle adventní chtěl notátor z textu na motivy Iz 9 zvýraznit slovo *Deus*, aby upozornil, že Spasitelem, Pánem a knížetem pokoje, který k nám v Kristu přichází, je sám Bůh.

J. Orel [33] demonstruje propojení textu a melodie na introitu *Ad te levavi animam meam* z 1. neděle adventní. První část tvoří melodický oblouk s vrcholem na akcentu slova *ánimam*. V první třetině druhé části (*Deus meus*) se nacházejí dvě reperkuse, které jsou odlišeny pouze v neumovém zápisu – první (nad *Deus*) provedená volněji a výrazněji (bivirga) vyjadřuje naléhavost volání k Bohu; podle Orla pozdvižení ducha, kterému jako jakýsi odrazový můstek slouží virga s episematem. Druhá reperkuse (nad *meus*) je jemnější a rychlejší (bistropha), spolu s následujícím pohybem podle Orla vyjadřuje „*náhlé a radostné pohnutí srdce*“. Tentýž optimismus důvěry pak vyjadřuje pohyb vzhůru nad akcentem slova *confído* a reperkuse nad záporkou „*non*“ z *non erubescam* (kéž nejsem zahanben).

Dynamiku textu lze také vyjádřit různými tónovými úrovněmi zpěvu. Svérázným příkladem je introitus ze středy Svatého týdne *In nomine Domini* [GT 155] na slova hymnu z Fp 2. Ve slovech *caelestium, terrestrium et infernorum* (na nebi, na zemi i v podsvětí (ve jménu Ježíše poklekne každé koleno)) dochází vždy ke zdvihu na vyšší tónovou úroveň. Zdánlivě to jde proti logice (zvláště máme-li před očima staroorientální představu světa), autorovým záměrem však bylo vyjádřit větší nesamozřejmost toho, že před Ježíšem Kristem se skloní každé koleno také v pekle. Jiné (méně obskurní) příklady uvádí M. Venhoda [45]: graduale *Christus factus est pro nobis* na Zelený čtvrtek [LU 655, v GT na Květnou neděli 148] zpracovává začátek téhož hymnu[11]. Text se rozpadá do dvou částí: kenotické (*Christus factus est nobis obediens usque ad mortem, mortem autem crucis*) a v antitezi oslavné (*propter quod et Deus exaltavit illum ...*). Ve formě graduale je kenotická část responsum, oslavná verš. Hudební provedení vypadá takto: Kenotické responsum je napsáno v tritu s tónem *b* v rozsahu *do – re*[1], melodie osciluje převážně mezi *fa* a *do*[1]. Ve verši se ve slovech *et Deus* dostává na rovinu vrchního *do*, ve slovech *exaltavit illum* až k svému absolutnímu vrcholu, hornímu *sol*; v melodii se objevuje *si* přirozené (*b* se vrátí až na konci verše). Návrat kenotického responsa znovu připomene pašijový kontext liturgického textu.

Podobným příkladem je offertorium *Dextera Domini*, původně také z liturgie Zeleného čtvrtku[12], dnes ze 3. neděle v mezidobí [GT 267]. Při slovech *Dextera Domini fecit virtutem* (pravice Hospodinova učinila mocné věci – Ž 118, 16) moduluje melodie z protu na *re* do protu na *la*, slovo *virtutem* je první melodický vrchol skladby. Na následujících slovech *dextera Domini exaltavit me* (pravice Hospodinova pozvedla mne) se melodie pohybuje na vrchním *do* (dominantě II. modu na *la*) a kadencuje v tetrardu na *sol*; samozřejmě, že melodickým vrcholem úseku je slovo *exaltavit*. Na dominantě *do* melodie zůstává i v pokračování textu

[11] V liturgii Svatého týdne se objeví ještě několikrát. Je součástí officia ve Svatém velikonočním třídenní (*Sacrum triduum paschale*)

[12] Dnes je na jeho místě zpěv *Ubi caritas est vera*.

non moriar, sed vivam (nezemřu, ale budu žít). Nad slovem *sed* se objevuje nám již známá tristropha podepřená spodní notou; slovo *sed* zde zvýrazněné se stává (abych užil analogie z gramatiky hebrejského jazyka) jakýmsi makrosyntaktickým signálem. V poslední části (*et narrabo opera Domini* – a budu vypravovat o dílech Hospodinových) melodie již opněkud klesá, ale přesto se ještě jednou vyšvihne k vrchnímu *re* (slovo *opera*) a kadencuje v protu na *la*.

3.3 Konkluze z dosavadní práce

Nyní, před finálním hodnocením, se domnívám, že již bylo řečeno dost pro to, aby mohly být odvozeny určité zevšeobecňující teze, které pak budou východiskem dalších úvah:

Teze 1. **Gregoriánský chorál je logogenická hudba.**

Logogenická hudba, čili hudba „ze slova zrozená“ je termín zavedený Curtem Sachsem[13] pro liturgickou hudbu židovské synagogy a nejstarších křesťanských společenství, která je zcela závislá na textu, kde textový základ dominuje a sám není omezován žádnými požadavky rytmu či metra, ba naopak sám podmiňuje strukturu melodie jak po stránce textového rytmu, tak (u náročnějších kompozic) po stránce obsahové. Ve zkratce možno říci: *slovo je na prvním místě*. To bylo dokázáno zejména v poslední době semiologickými studiemi; každý názor, který hlásá nespojitost mezi textem a gregoriánskou melodií, protiřečí faktům, které byly těmito studiemi prokázány. Viz oddíly 1.2.1, 1.2.5, 2.3 a celá kapitola 3, pro bližší zkoumání pak [7] a *Einführung* od Göschla a Augustoniho.

Teze č. 1 je předpokladem pro další teze, zejména pro

Tezi 2. **Gregoriánský chorál je hudebním vyjádřením (latinského) liturgického textu.**

Všechny autentické gregoriánské melodie vznikly s výlučným cílem být součástí liturgického slavení. To je možno dokázat na analýze gregoriánských hudebních forem – každá z nich má své přesně definované místo ve struktuře bohoslužby a svou povahou je mu přizpůsobena. Neznamená to ovšem, že gregoriánský chorál je výlučnou formou hudby při slavení latinské liturgie. K této tezi viz oddíl 2.2. Její obdobou je

Teze 3. **Psalmodie je hudební forma nejbližší struktuře biblických žalmů.**

Psalmodie umožňuje zpívat text žalmu takový, jaký je – bez parafrázování, kouskování, metrizace apod. To je dáno libovolnou délkou recitačního tónu a flexibilitou kadenčních modelů vůči individuálnímu rozložení přízvuků v textu. Psalmodie respektuje *paralelismus membrorum* protiváhou různosti kadencí obou hemistichů a možností případného použití flexy pro méně pravidelné útvary. Viz oddíly 1.2.1 a 2.2.4

Teze 4. **Gregoriánský chorál je čistě vokální hudba.**

Tato teze vyplývá z teze č. 1. a skutečností uvedených na začátku odd. 2.1.1. Přestože jsou některé melodie velmi komplikované, respektují možnosti lidského hlasu a vylučují nezpěvné intervaly. Tím se liší např. od hudby některých barokních autorů (J. S. Bach), kteří i pro lidský hlas píší v instrumentální faktuře.

Teze 5. **Gregoriánský chorál je hudba z hlediska nižších afektů a polárních emocí neutrální.**

[13] **Curt Sachs -**

Tím není řečeno, že gregoriánský zpěv je prost jakékoliv citu – naopak je mu vlastní projev radosti, touhy apod. (odd. 3.2.3). Neužívá však konvenčního určení jednoznačné polarity emoce, jak je tomu např. u durové (radost) nebo mollové (smutek) tóniny. Diatonická modalita emoce předem „neprogramuje“, naopak umožňuje, aby do ní člověk vstoupil ve stavu, v němž aktuálně je. Radost a další city v chorálu jsou interpretovatelné „objektivně“ (theologicky), nikoliv „subjektivně“ (jako pocity). Viz též kap. 1.

Kapitola 4

Gregoriánský chorál a hudba v současné evangelické liturgii

Následuje závěrečná *aplikační* část, ve které budou dosažené poznatky uvedeny do korelace s požadavky na současné ztvárnění bohoslužby v (nejen) evangelických církvích.

4.1 Theologické postuláty liturgické hudby

4.1.1 Liturgická hudba a duchovní hudba

První část této kapitoly je třeba věnovat určité terminologické distinkci mezi často konfusními pojmy „duchovní hudba“ a „liturgická hudba“. Hudba **duchovní**[1] je hudba, která je a) složená na biblický nebo jiný duchovní text, b) k takovému textu odkazuje (např. varhanní chorálová předehra může v citlivém posluchači, který zná melodii a text chorálu, vyvolávat a prohlubovat asociace s tímto textem spojené), c) do určité míry také hudba, která závažným způsobem evokuje chrámové prostředí (např. varhanní preludium). Naproti tomu hudba **liturgická** je přesně určena svým účelem: je to hudba, kterou užívá společenství ke slavení bohoslužby. V katolickém prostředí se pro ni užívá výrazu *musica sacra* (posvátná hudba), v německé jazykové oblasti *die Kirchenmusik* (církevní hudba). Oficiální dokumenty římskokatolické církve vymezují liturgickou hudbu jako hudbu, „*která byla složena pro slavení bohoslužby a která je obdařena posvátností a krásou formy*“[2] a jako „*tím posvátnější, čím těsněji bude spjata s liturgickým děním.*“[3]; K. Cikrle [8] ji charakterizuje prostě jako hudbu, „kterou se liturgie koná“. Její účel je stanoven jako „oslava Boha“ a „posvěcení věřících“, jejími prostředky pak „vroucnější vyjádření modlitby“, „sjednocení srdcí“ nebo „slavnostní ráz posvátných obřadů“[4]. Je tedy zřejmé, že duchovní a liturgická hudba nejsou totéž, anebo (přesněji): ne každá duchovní skladba může být skladbou liturgicky přiměřenou. Tak např. Brahmsovo *Německé requiem*, ať je po duchovní stránce hudbou jakkoliv hodnotnou, nelze použít při pravoslavné panychidě (a naopak Čajkovského *Liturgii* na Den reformace v luterském sboru), nebo Dvořákovu kantátu *Stabat mater* není možné považovat za liturgickou hudbu

[1] Katolické dokumenty někdy užívají také výrazu „náboženská hudba“

[2] instrukce SCR *Musicam sacram* z 5. 4. 1967, odd. 4a.

[3] *Musica sacra tanto sanctior erit quanto arctius cum actione liturgica connectetur*. SC 112

[4] *ibid.*

(pomineme-li koncertní určení díla) již pro časový nepoměr mezi skladbou samou a příslušnou bohoslužbou jako celkem. Pojem liturgické hudby je navíc flexibilní v závislosti na přítomném stavu liturgie. Je-li např. v římskokatolické liturgii po II. vatikánském koncilu trendem *participatio actuosa* (činná účast) veřících (SC 30 a 114), je skladbou liturgicky přiměřenější prostší zpěv shromáždění, do kterého se může zapojit maximum účastníků, než umělecky cennější mše Mozartova nebo Palestrinova, která odsuzuje většinu věřících k pasivitě.

4.1.2 Theologická kriteria v římskokatolické církvi

Římskokatolický postoj k otázkám liturgické hudby je vyjádřen především v oficiálních církevních dokumentech, zvláště v dokumentech týkajících se liturgie jako takové. V současné době jsou závazné směrnice II. vatikánského koncilu, na poli liturgickém vyjádřené v liturgické konstituci *Sacrosanctum concilium*. Liturgické hudbě je věnována celá její VI. kapitola (112–121). Jakýmsi „prováděcím předpisem" této konstituce je instrukce Kongregace pro obřady *Musicam sacram* z r. 1967. Vymezení liturgické hudby podle těchto dokumentů jsem podal výše. V katolické tradici ovšem nelze obejít ani dokumenty předcházející, byť novými dokumenty poněkud korigované. Těmi jsou zejména již v první kapitole zmíněné *Motu proprio* Pia X. z r. 1903 a konstituce Pia XI. *Divini cultus* z r. 1928. MOTU PROPRIO zdůrazňuje že liturgická hudba je „*integrální součástí slavné liturgie*" (Mp I.1.) a jako její vlastnosti uvádí „*posvátnost*" („prostost světskosti"), „*správnost forem*" („musí být pravým uměním") a „*všeobecnost*"[5] (Mp I.2.). Z hlediska hudebních stylů předpis jednoznačně nevypočítává styly „dovolené" a „zakázané", staví však jako vzor liturgické hudby gregoriánský chorál a vokální polyfonii římské školy 16. století (Palestrina výslovně jmenován). Relativní hodnota liturgické hudby je určována právě mírou připodobnění k těmto dvěma slohům, ačkoliv dokument zdůrazňuje, že „*církev vždy uznávala a podporovala pokrok v umění*" a dává tedy prostor také soudobé hudbě, pokud splňuje výše uvedená kriteria. Jako „nejméně vhodný" je jmenován „sloh divadelní". Jsou však stanoveny určitá závazná nařízení ohledně jazyka liturgického textu (latina, zákaz lidové řeči; viz odd. III)[6], vnější formy liturgických skladeb (odd. IV.: zachování tradiční formy u jednotlivých skladeb – zákaz dělení částí ordinaria na samostatné kusy, zachování „žalmování" t.j. hudební struktury podle paralelismu u žalmů, jednotná forma u hymnů atd.), použití hudebních nástrojů (preferování varhan, zákaz klavíru a bicích nástrojů – odd. VI.) délky liturgické hudby (hudba nesmí být delší, než vyžaduje liturgický obřad – odd. VII.). Jedním z klíčových pojmů tohoto i dalších předpisů je pojem „vlastní" (proprius), který indikuje jakousi „absolutní liturgickou hodnotu" příslušného subjektu – vlastním zpěvem církve je gregoriánský chorál, vlastním jazykem latina, vlastní církení hudba je čistě vokální atd.). Konstituce DIVINI CULTUS se vrací k některým tématům *Motu*

[5] „*Třebas je každému národu dovoleno užívati při církevních skladbách oněch zvláštních forem, které 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*" Mp I. 2.

[6] Je třeba uvědomit si na tomto místě rozdíl mezi dnešní podobou katolické bohoslužby a její podobou před II. vatikánským koncilem. Dřívější liturgické předpisy rozlišovaly mši tichou (*missa privata*) a zpívanou (*missa cantata*). Při TICHÉ mši kněz celý liturgický text potichu recitoval u oltáře za hudebního doprovodu, kterým mohla být i lidová duchovní píseň v národním jazyce; tento doprovod ovšem nebyl považován za liturgickou hudbu *sensu stricto*, nýbrž jen za výplň času, který kněz potřeboval k odsloužení celé mše. Při ZPÍVANÉ mši kněz (kromě kánonu) všechny liturgické texty zpíval, bylo tedy nařízeno zpívat příslušné liturgické texty podle misálu (Mp III.9.). Teprve zrušení tiché mše a činná účast věřících (vnější i vnitřní, *participatio actuosa interna et externa*, SC 19) po II. vatikánském koncilu umožnila, aby byl za jazyk liturgický považován i jazyk národní (SC 36)

propria. Podle obou dokumentů je liturgická hudba pouze „*pokornou služebnicí*“ liturgie (Mp 23, Dc 2). Preference vokální hudby je vysvětlována nejen tím, že lidský hlas může jako jediný přednášet liturgický text, ale i tím že vyjadřuje „*vnitřní city, zvláště tehdy, kdy duch sám ho používá, aby přednesl všemohoucímu Bohu chvály a modlitby.*“ (Dc 4). V Mp II.3. a Dc 5 je také vyjádřeno přání, aby se lid zúčastňoval liturgie, ovšem (v duchu dobových představ) zpěvem jemu příslušejících částí gregoriánského chorálu.

Druhý vatikánský koncil nastolil požadavek *činné účasti věřících*. To vedlo k mnoha závažným důsledkům: mimo jiné jako liturgický jazyk povolil vedle latiny také jazyky národní. Ačkoliv SC 116 zdůrazňuje statut gregoriánského chorálu jako vlastního zpěvu římské liturgie, podmiňuje v tomtéž článku užití jiných typů hudby (polyfonie) tím, že se nedostanou do sporu se zásadou činné účasti věřících (tak i SC 121). Koncil také nedoporučil žádný hudební styl jako závazný pro liturgickou hudbu (srov. SC 123), což vede k důsledku že „*rozhodující je hudební a liturgická kvalita skladby, a ne okolnost, zda je komponována v přísném kontrapunktu nebo volném jazzovém stylu*“[39].

4.1.3 Theologická kriteria v protestantských církvích

V protestantských církvích se pojem „liturgická hudba“ nepoužívá, pouze v německém luterském prostředí je používáno výrazu *Kirchenmusik* pro hudební složku bohoslužeb. Také O. Söhngen [41] rozlišuje tři typy „křesťansko–náboženské“ (*christlich-religiöser*) hudby: 1.) *náboženská hudba* v nejširším slova smyslu – inspirovaná spíše obecně náboženskými představami (Beethovenova „Óda na radost“, kreace německých romantiků na téma „*lieber Gott*“), dále 2.) „*hudba víry*“[7], která zhudebňuje biblické nebo křesťanské liturgické texty, a konečně 3.) vlastní *církevní hudba* určená bezprostředně k použití v bohoslužbách. Tak jako katolíci, tak také Söhngen akcentuje závislost církevní hudby na liturgii[8].

V protestantismu však, na rozdíl od katolicismu panuje nejednotný postoj k hudbě (a obecně k umění) jako takové. Nejmarkantnější rozpor se táhne zejména mezi přístupem luterským a reformovaným. Jak upozorňuje Smolík, „*naprosto kladný vztah k umění, který charakterizuje zejména katolictví, byl vystřídán v lutherství zdrženlivějším kladným poměrem, v kalvinismu zásadním odmítáním*“. M. Luther, sám nadaný hudebník, si hudby vysoko cenil (stavěl ji na první místo po theologii)[9], považoval ji za nejlepší Boží dar (*Musica optimum Dei donum*)[10] a přisuzoval jí téměř „exorcistickou“ moc[11]. Ačkoliv luterství vedle Božího slova podtrhuje i smyslově uchopitelné působení Kristova díla [1], je umění podle Smolíka podtržením *sola gratia* (milost nemusí stavět na přirozenostní platformě uměleckého projevu) postaveno pod Slovo[12], nikoliv vedle něho [40]. Kalvinismus, který jednoznačně akcentoval Slovo, pokládal umění za prvek tradice a k hudbě zaujal odmítavý postoj. Teprve později Kalvín (údajně pod vlivem Bucera) připustil, že zpěv je „*prospěšnou věcí k budování sboru*“ (*une chose expédiente á l'édification de l'église*)[40].

[7] originál *gläubige Musik* je do češtiny obtížně převoditelný, jeho doslovný překlad („věřící hudba“) hraničí s kategorií nesmyslů

[8] *Die Liturgie ist das Gesetz der Kirchenmusik* [41].

[9] *Primum locum do Musicae post Theologiam* WA Bd 30 II, s. 696, cit. podle [41].

[10] *Tischreden* č. 4441, cit. *ibid.*

[11] *Mousiken erao ... quia fugat diabolum* [41], dále: *Satan est spiritus tristitiae, ideo non potest ferre laetitiam, ideo longissima abest a musica* [40]. Srov. 1S 16, 23.

[12] „Slovo“ (theologie Slova atd.) znamená v české protestantské theologické literatuře zkráceninu nikoliv výrazu „Boží Slovo“ (Ježíš Kristus), ale výrazu „Boží slovo“ (t. j. Boží slovo v Písmu).

Vztah hudby a liturgie traktuje J. Smolík v citovaném díle [40] zvláště v kapitole „Umění v životě církve“ (s. 73nn). Již v předchozích kapitolách se věnuje liturgickým otázkám z pozice theologie Slova – nastoluje požadavek „odkultisování“ církevního života, liturgická hnutí v evangelických církvích deklasuje jako „útěk do kultu“. Úvaha o hudbě v církvi stojí na studii E. Schlinka *Zum theologischen Problem der Musik* (1950). Liturgie i umění mají povahu nezávazného, hravého obrazu skutečnosti. Umělecká tvorba bude vždy v nebezpečí sama přinášet spásu člověku – podle Schlinka je hudba „*pokus jakéhosi spasení člověka ze světa formou hravě oslavného uznání Božího zákona*“ a tím pádem latentním zákonictvím. Smolík však považuje za chybu úplné odmítnutí hudebního a zpěvního projevu v církvi. Řešení vidí ve vztahu slova a tónu na christologickém pozadí inkarnace. Zda lze na tomto podkladě odmítnout gregoriánský chorál bude předmětem pozdějších úvah.

Při theologickém posuzování liturgických zpěvů (týká se to především písní v reformovaných církvích) bývá určujícím, ne-li jediným, kriteriem výpověď samotného textu. Agenda ČCE II. preferuje písně reformační, jejichž středem je Hospodin a jeho jednání; varuje zároveň před převážením písní s příliš osobní nebo etickou polohou, případně písní líbivých, které odrážejí dnes již zanikající pocit samozřejmosti křesťanství. Obecně také poukazuje na fakt, že subjektivisticky orientované písně vznikaly pro jiný kontext, než je bohoslužebné shromáždění sboru (písně evangelizační, písně „pro školu a dům“ apod.)[1].

4.1.4 Kritické poznámky a závěry

Z předchozích odstavců je možno zobecnit, že za liturgickou hudbu je třeba pokládat takovou hudbu, která je v co nejužším spojení s liturgickým slavením, nejlépe (slovy K. Cikrleho) „hudbu, kterou se liturgie koná“. Z toho plyne především vztah závislosti liturgické hudby na konkrétním ztvárnění bohoslužeb – mnoho otázek týkajících se liturgické hudby jsou tedy vlastně otázkami týkajícími se liturgie. Především otázka SUBJEKTU, ten kdo je subjektem liturgie, ten je také subjektem liturgické hudby; přistoupíme-li na tezi dialogického základu bohoslužeb mezi Bohem a shromážděnou církví, měl by subjektem liturgické hudby být Bůh (v konkrétní podobě skrze Boží slovo) a bohoslužebné shromáždění. To má praktický dopad např. na službu pěveckého tělesa při bohoslužbě – ztratí-li charakter vyznání, chvály a modlitby, ke kterému se aspoň srdcem a myslí může shromáždění připojit a promění-li se na poslechovou kulturní vložku, je tato služba liturgicky bezcenná. Tatáž myšlenka stojí také za negativním postojem římskokatolické církve k použití prostředků mechanické hudby (magnetofony, přehrávače, jukeboxy apod.) při bohoslužbách – zpěv a hudba mají být produkcí těch, kdo jsou aktuálně účastni liturgie. Další otázkou je ORIENTACE bohoslužby – zda jsou liturgické texty orientovány na kázání (*proprium de predicatione*) nebo na církevní rok (*proprium de tempore*). Tento problém pak expanduje do hledání optimální proporcionality mezi extrémy izolace od skutečnosti a neaktuálnosti na straně jedné a kazatelského subjektivismu, politizování a moralizování na straně druhé, je třeba respektovat i antropologické otázky rytmu života a jeho konstant. Antropologie se dotýká také otázek, jako je význam nonverbálního gesta a symbolu.

K otázce liturgie jako „hry“ se v knize *O duchu liturgie* vyjádřil Romano Guardini. Na podkladě teoretické distinkce mezi imanentním pojmem účelu a transcendentním pojmem smyslu kritizuje podezřívavé pohledy na „hravost“ liturgie jako důsledky jednostraného pragmatického racionalismu. Absence „účelného“ jednání je podle Guardiniho vyjádřením toho, že v liturgii člověk nesměřuje sám k sobě, ale k Bohu, je mu naplněním Ježíšovy výzvy „*být*

jako dítě“. Existuje však typ liturgické „hry“, který je s touto orientací na Boha v příkrém rozporu. Jeho reprezentantem je např. pojetí Večeře Páně jako hraného podobenství o událostech spásy (včetně nebiblické vložky „*. . . které se za vás láme*“). Tento přístup pramení z nepochopení významu symbolu a degraduje bohoslužbu na imanentně uzavřený systém, jehož subjektem je výlučně shromáždění.

S touto problematikou souvisí i otázka *kultu* a *liturgických hnutí*. Je pravda, že první pokusy (F. Heiler aj.) byly svou snahou otrocky připodobnit evangelickou bohoslužbu katolické mši romanticky naivní, jejich cíle relativizovala sama katolická církev liturgickou reformou na II. vatikánském koncilu a ještě před tím katolickými liturgickými hnutími, které byly komplementární ke snahám hnutí evangelických. Přesto však vědomě či nevědomě reagovaly na zlom paradigmatu, který přivodil pád moderny a později krach na ní závislého projektu civilní interpretace. Důraz na svátosti může (jak ukázal P. Tillich v *Konci protestantské éry*) souviset hlouběji se sebepochopením církve, důraz na tajemství (*mysterium*) odkazuje ke svobodě Boží a lidským kognitivním hranicím[13]. Slovo „kult“ má mj. dva významy: a) axiologicky neutrální – projev úcty = uctívání, z tohoto pohledu by měl být kultem Boha celý křesťanský život, liturgie je pouze jeho vyjádřením, b) získaný pejorativní – systém obřadů odvádějící člověka od reality, obvykle ve spojení s modlářstvím. Ne každý prožitek bohoslužby musí být nutně projevem obřadnictví, ačkoliv připouštím, že mohou existovat jedinci, pro něž je liturgie skutečně únikem ze světa.

K charakteru církve jako společenství, které sice žije v dějinách, přesto se však na ně svou podstatou neváže, a zároveň jako společenství nadnárodního a na kulturním kontextu nezávislého, patří také uznání faktu, že neexistuje žádný preferovaný „církevní“ hudební styl. Existují však hudební projevy, které jsou pro konkrétní způsob liturgického slavení vhodné více nebo méně. Nebezpečí teze[14] prof. Smolíka vyslovené v kontextu liturgické hudby je v tom, že Boží slovo může být hudebně ztvárněno způsobem umělecky velmi podprůměrným nebo způsobem, který rozbíjí jednotu s celkem liturgie. To platí zejména o vyhraněných žánrech, které z bohoslužby vyřazují celé skupiny věřících, zvl. žánry založené na generační výpovědi, skladby jednostraně akcentující polární emoce apod. Problematické jsou i některé skladby umělecky hodnotné, ze kterých však vyzařuje skladatelova originalita silněji, než poselství liturgického textu. Jako zvláště nevhodný pro bohoslužebnou hudbu pokládám trend, na který poukazují někteří publicisté, totiž že se soudobá hudba stává kódem přístupným pouze zasvěcencům[15].

Závěry z této kapitoly je opět možné formulovat v krátkých bodech:

1. Liturgická hudba je hudba, kterou se liturgie koná, resp. kterou používá společenství ke slavení bohoslužby. Z toho:

2. Povaha liturgické hudby souvisí s povahou konkrétní liturgie.

[13] Jak může vypadat Bůh bez tajemství, ukazuje odpudivá karikatura, kterou vytvořili Svědkové Jehovovi, logický důsledek vývoje jistých trendů v kalvinistickém protestantismu.

[14] Existují další modely christologického přístupu k umění. Jezuita M. I. Rupnik[38] poukazuje na fakt, že Kristus není jen Slovo Boží, ale i obraz Boha neviditelného, resp. Slovo se zjevením v plnosti stává Obrazem. Pak se i samo umění může stát základem teologické práce (srov. Ko 1, 15 a 2, 9; Žd 1,3).

[15] „*Jednou z příčin nezájmu až averze širšího publika jsou bezpochyby nároky, které hudba tohoto století klade na toho, kdo s ní chce komunikovat: vídeňské dodekafonické školy i pozdější Nová hudba vyměnily směřování k melodičnosti za organizování zvuků podle určitých systémů, které jsou však pro posluchače jen výjimečně zjevné: autoři tedy vlastně předkládají šifru, která se – ve svém konečném, neprůhledném stavu – prezentuje jako samotné sdělení.*“ P. Klusák, *Arvo Pärt: Stačí jeden tón*, in: Souvislosti 2/1994 – Umění, sakrálno, kýč

3. Subjektem liturgické hudby je Bůh a shromážděné společenství.

4. Formy liturgické hudby musí být liturgii přiměřené.

5. Liturgická hudba musí být akceptovatelná shromážděním jako celkem.

4.2 Gregoriánský chorál jako liturgická hudba

4.2.1 Porovnání konkluzí

Nyní budou porovnány a prodiskutovány závěry, které byly učiněny o gregoriánském chorálu (odd. 3.3) se závěry v předešlém oddíle (4.1). To bude provedeno formou komentáře k tezím z oddílu 4.1 (pro rozlišení budu dále nazývat teze z odd. 3.3 krátce „tezemi“ a teze z odd. 4.1. „body“).

Gregoriánský chorál jako hudba, kterou se koná liturgie (*ad 1.*) K tomuto bodu lze přistoupit z hlediska závěrů formulovaných v tezi č. 2, totiž, že gregoriánský chorál je hudebním (logogenickým, viz teze 1.) vyjádřením latinského liturgického textu. Bylo už řečeno, že to plyne z analýzy gregoriánských forem – struktura recitativů např. sleduje strukturu příslušných textů orací a lekcí atd. Na druhé straně mnoho liturgických textů jsou původně vlastně texty liturgických zpěvů – platí to především o introitu. V tomto ohledu je tedy interakce vzájemná. To však neprotiřečí bodům 2. a 4., protože texty pocházejí z doby, kdy se liturgie vytvářela. Požadavek, aby liturgie předcházela hudbě, se týká spíše obecné orientace a struktury liturgie, nikoliv úzkostlivého lpění na konkrétním textu (rubricismus).

Gregoriánský chorál a římská liturgie (*ad 2.*) V zásadě již zodpovězeno *ad 1.* Zde jen poznamenám, že gregoriánský chorál je ideálním příkladem pro komparativní liturgologii toho, jak se původní formy vyjádření zvěsti (zde synagogální původ zpěvu palestinské církve) setkávají s mentalitou konkrétního národa a tvořivým způsobem se vzájemně ovlivňují.

Bůh a církevní obec jako subjekt gregoriánského chorálu (*ad 3.*) V předešlém výkladu jsem již řekl, že Bůh je jako subjekt v liturgické hudbě přítomen (mimo Ducha sv. jako toho, kdo inspiruje skladatele melodií) především skrze Boží slovo v Písmu. V autentických zpěvech gregoriánského chorálu mají biblické texty, především žalmy, dominantní postavení. Je možné zobecnit tezi č. 3 v tom smyslu, že logogenický způsob gregoriánské kompozice umožňuje zpěv biblického textu jako takového. I tam, kde chorál užívá parafrází, není výběr textu zapříčiněn důvody hudebními, ale otázkou textových zdrojů (např. latinské biblické překlady před Jeronýmem). Další dominantní sférou je liturgická modlitba a oslava Boha – projev dialogické povahy liturgie. Zpěvy, které o Bohu vypovídají dogmatickým způsobem (Credo) jsou v chorálu spíše výjimkou. Navíc vyznání víry svým liturgickým zařazením ztrácí neosobní povahu věroučné formulace a stává se odpovědí shromáždění na Boží slovo v předchozí liturgii. Žalmy (a kantika) v liturgických zpěvech (mimo kantilace) převažují také proto, že jako biblické modlitby a chvalozpěvy oba subjekty liturgie spojují.

S otázkou církevní obce jako subjektu gregoriánského chorálu souvisí také míra aktivního zapojení účastníků bohoslužby do liturgického zpěvu. Zásada všeobecného kněžství věřících,

kterou vyzdvihla reformace (a která se mj. uskutečňuje také liturgickým zpěvem) a požadavek činné účasti formulovaný na II. vatikánském koncilu vyžaduje existenci zpěvů, které mohou zpívat všichni účastníci. Protože však Duch svobodně udílí různá charismata, kterými si mají údy církve vzájemně sloužit k duchovnímu růstu (srov. „nechtějte být všichni učiteli"), není důvod, proč by vždy všichni museli zpívat všechno. V gregoriánském chorálu jsou formy určené celebrantovi či jednotlivým kantorům, ale také formy, které původně byly zpěvy celého shromáždění (antifony, ordinaria, hymny aj. – viz 2.2). To, že se chorál stal exklusivní klerikálně-monastickou záležitostí, není dáno jeho samotnou povahou, ale dobovými okolnostmi, jako je prosazování latiny jako liturgického jazyka v nerománských zemích, nebo galikanizace ritu, která od sebe oddělila jednotlivé účastníky bohoslužeb. Jeho úpadek spolu s rozvojem jiných forem hudby způsobil, že se lidová duchovní píseň vydala jinou cestou.

Přiměřenost chorálu požadavkům liturgie (*ad 4.*) Opět většinou zodpovězeno v předchozích bodech. Chorál jako čistě vokální hudba (teze č. 4; zpěv má pro nezastupitelnost lidského hlasu v liturgii přednost před nástrojovou hudbou) vyrůstající přímo z liturgického textu (teze č. 1 a 3) a formou pevně zakotvená v liturgii (teze č. 2) je hudebním projevem zvláště vhodným pro slavení liturgie. Dokonce i velice jednoduché formy s prvkem opakování (psalmodie) nemusí působit jednotvárným a únavným dojmem, jsou-li zpívány diferencovaně a dynamicky podle struktury textu, viz též, co je o psalmodii řečeno v odd. 1.2.1. Chorál také zahrnuje všechny polohy, se kterými se v liturgii setkáváme: chvála, oslava, modlitba, meditace, prosba, dík, vyznání.

Akceptovatelnost chorálu (*ad 5.*) To, že melodie obsahově k textu nepřidává žádné nové skutečnosti je velkou předností chorálu, stejně jako neutralita vzhledem k subjektivním pocitům a prožitkům (teze č. 5) a fakt, že chybí analogie ve světě „generačních" žánrů hudby (dechovka, jazz, pop, heavy metal). To poskytuje možnost přijetí lidmi všech věkových skupin a typů zbožnosti.

4.2.2 Kritické výhrady k hodnocení gregorianiky prof. J. Smolíkem

Na závěr první kapitoly jsem citoval dva názory z pozice reformovaného protestantismu, které zavrhují gregoriánský chorál způsobem zvláště zdrcujícím. Na výtku o „absurdnosti" gregoriánského chorálu, kterou přináší Druhé helvetské vyznání, lze odpovědět již jednoduchým uvědoměním si historických souvislostí – dokument vznikl v době nejhlubšího úpadku gregoriánského zpěvu, který pak na dlouhá léta konzervovalo neblaze proslulé *editio Medicaea*. Historické důvody pro porozumění logogenické podstatě gregoriánského chorálu již byly uvedeny v téže kapitole. Rozbory z kap. 2 a 3 ukázaly že všechno „absurdní" ve skutečnosti slouží Božímu slovu velmi účelným způsobem. S trochou zlomyslnosti na adresu Kalvína můžeme říci, že neexistuje liturgická hudba, o které by mohlo lépe platit, že je *convenable au subject*.

Poměrně podrobnější rozbor bude vyžadovat stanovisko prof. J. Smolíka. Jelikož jde o práci (jinak velmi kvalitní), která dosud patří k základní studijní literatuře bohoslovců, je nutno vypořádat se s uvedenými námitkami obzvláště důkladně.

První námitka je formální povahy. Autor v otázce gregorianiky čerpal z Buchholzovy knihy vydané r. 1948, tedy ještě před zveřejněním prvních výsledků semiologických výzkumů. Samotná skripta však pocházejí až z r. 1960, tzn. v době svého vydaní obsahovala informace

již 6 let zastaralé. Na omluvu autora je však třeba dodat, že širšího povědomí o semiologických otázkách se odborné veřejnosti dostalo až po publikování základního díla oboru r. 1968 a kritických edicích liturgických knih (*Graduale triplex*). Za „železnou oponu“ se výsledky badatelské práce dostaly ještě později.

Nyní přistoupím k námitkám povahy materiální. Smolíkova na první pohled nepříliš průhledná argumentace theologicky vychází z christologické analogie inkarnace, totiž že tak jako se Bůh stal člověkem, tak se Slovo vtěluje do tónu. Smolík pak cituje Buchholze, podle kterého se text a jeho výklad pohybuje na linii oddělené od melodie. To znamená, že požadavek inkarnace Slova zde není naplněn, neboť melodie prý neinterpretuje text. Jako protivu k takto chápanému chorálu staví hudbu, ve které melodie intrerpretuje text (jako příklad uveden J. S. Bach). V pozadí argumentace je pak *leitmotiv* celého díla, totiž teze, že bohoslužby mají být výlučně zvěstováním Slova.

Slabina argumentu je v Buchholzově názoru na vztah melodie a textu. Za představou melodie řídící se vlastními, na textu nezávislými zákonitostmi, je překonaný interpretační přístup Andrého Mocquereaua, podle něhož je melodický pohyb určován složeným volným rytmem na bázi melodii imanentního rytmického iktu. V komentáři k tezi č. 1 bylo uvedeno, že názor hlásající nespojitost mezi slovem a textem protiřečí výsledkům semiologických bádání, které logogenickou povahu chorální melodie naopak potvrzují. Ve skriptech není dále uvedeno, jakého charakteru má být interpretace textu. Je zde nepřímý odkaz k hudbě J. S. Bacha, u kterého však nelze předpokládat jednoznačný způsob práce s textem. Ten byl předmětem sporu mezi Ph. Spittou a A. Schweitzerem. Jako reakci na Spittův názor o absolutnosti Bachovy hudby sestavil Schweitzer jakýsi „slovník“ hudebních symbolů, které měl Bach přiřazovat jednotlivým textovým motivům. E. Zavarský[16] však v mnoha případech kritizuje Schweitzerův přístup jako umělý a násilný (op. cit. 152). Poukazuje na přítomnost mnoha konvenčních stavebních prvků, které můžeme označit za jistou obdobu gregoriánských formulí. Konečně praxe *parodie*, kdy Bach tutéž hudbu podložil mnohdy zcela protikladným textem, přivádí Zavarského k názoru, že „*melodie dostává svou plnou významovost až od textu*“ (*ibid*. s. 529), což je v rozporu s tezí, kterou traktuje Smolík.

[16]Ernest Zavarský, *Johann Sebastian Bach*, Editio Supraphon, Praha 1985

Závěr

V závěru práce se pokusím shrnout dosavadní poznatky a otevřít diskusi nad možností zpěvu chorálu v českých evangelických církvích.

První překážkou, pro kterou je použití gregoriánského repertoáru jako takového problematické, je jeho bytostná fixace na **latinský text**. To, v čem je síla chorálu, totiž spjatost melodie a textu, se stává jeho slabostí v případě, kdy člověk textu nerozumí; v naší současné situaci (pomineme-li tradiční českou evangelickou averzi k latině jako symbolu římského katolictví) již latinsky neumí ani většina inteligence. Převod do jiného (v našem případě českého) jazyka by znamenal nejen překlad textu, ale i kompatibilitu s akcenty a důsledné nahrazení daného latinského slova jeho ekvivalentem v dané řeči. To je často velmi obtížně proveditelné, ba nemožné. M. Luther, na dlouhou dobu jeden z posledních lidí, kteří si uchovali cit pro podstatu gregoriánského chorálu, rozhodně nebyl žádný zkostnatělý konzervativec, jestliže ponechal složitější zpěvy v latině a poněmčovací experimenty svých radikálnějších kolegů označil za „opičárny“.

Tato námitka se ovšem týká především těch zpěvů, které jsou vytvořeny jako originální melodie na dané texty (antifony apod). Jiná situace je u společných nápěvů (*toni communes*: recitativy a psalmodie) a typových melodií. Jelikož jde vlastně o flexibilní melodické vzorce, nejsou obvykle s podkládáním melodie v národním jazyce takové potíže. I tuto činnost však nelze provozovat mechanicky, především kvůli paroxytononickým kadencím. Čeština má na rozdíl od latiny přízvuk na první slabice, což by u dlouhých slov vedlo k neúměrnému hromadění epenthesí. Fr. Holík, který po liturgické reformě II. vatikánského koncilu přepracoval chorální nápěvy pro český jazyk, zavádí pojem tzv. vedlejšího přízvuku – melodie nekadencuje na hlavním počátečním akcentu, ale na některé slabice uprostřed slova (druhé, příp. třetí od konce). U těchto zpěvů, které pocházejí většinou z nejstarší tradice, je navíc možné komparativně zkoumat, jak s danou melodií zacházejí i jiné jazyky (hebrejština, syrština, řečtina ...).

Druhým negativním faktorem je **kalvinistická tradice** většiny evangelických sborů, v což nepočítám pouze výše zmíněné předsudky, ale i celkovou orientaci bohoslužby. Jak již bylo uvedeno, navazuje reformovaná tradice na předreformační liturgický útvar bohoslužby kazatelské (predikační) a úplně eliminuje dědictví mše – zatímco Luther v souladu s tradicí integroval kázání na jeho přirozené místo v eucharistické bohoslužbě, kalvinisté naopak Večeři Páně připojili ke kázání. V souvislosti s kázáním nebylo obvyklé zpívat nějaký liturgický zpěv; zpívaly se tedy lidové duchovní písně, později výhradně takto upravené parafráze žalmů. I zde je vidět, že otázka chorálu souvisí v první řadě s otázkou pojetí liturgie.

Existuje však mnoho důvodů, proč je tento typ liturgické hudby i pro evangelickou bohoslužbu vhodný. Zde se lze v první řadě dovolávat tradiční **orientace** evangelických církví **na Písmo svaté**. Mnoho chorálních forem vyrůstá ze struktury biblických textů – tím, že

není nutné text parafrázovat nebo „přitesávat“ do nějakých rytmických schémat, je umožněn zpívajícímu, resp. naslouchajícímu účastníku shromáždění bezprostřední kontakt s Božím slovem. Způsob, jakým chorál pracuje s textem, může být zajímavou alternativou k biblickému čtení a kázání: oba přístupy vycházejí ze zákonitostí správného přednesu textu (rétoriky), gregoriánský chorál však svojí hudební složkou může zvýraznit určitá místa biblického textu pro ty roviny lidské psychiky, které jsou z kazatelny obtížně oslovitelné. Dalším pozitivem je **integrující síla** chorálu, která umožňuje spojit i rozdílně orientované věřící. V neposlední řadě je to hudební styl, který umožňuje **meditaci** nad slyšeným Slovem či tématem bohoslužebného slavení, což je prvek, který v evangelických bohoslužbách výrazně chybí.

Jak ovšem vyřešit rozpor mezi uvedenými klady a zápory? V otázce českého textu je třeba k chorálnímu repertoáru přistupovat diferencovaně. Jak ukazují práce F. Holíka[17], lze poměrně snadno adaptovat jednoduché nápěvy recitativů a psalmodií – Holíkovým adaptacím jsou velmi podobné německé úpravy chorálu v *Evangelisches Gesangbuch* [EG 186, 189, 679, 682 aj.]. Situace je složitější u ostatních zpěvů – v tomto případě se ukazuje nutnost vytvořit na principech gregoriánského chorálu zcela nové kompozice. V římskokatolické církvi se touto cestou vydal kněz J. Olejník, absolvent Pontifikálního ústavu pro chrámovou hudbu v Římě a učitel církevního zpěvu na CMBF v Olomouci, který po II. vatikánském koncilu rezignoval na pokusy upravovat chorál na český text a rozhodl se vytvořit originální českou zpívanou liturgii. Plodem jeho práce je poměrně rozsáhlé dílo: *Česká mše z Andělské hory* (kompletní nové zhudebnění české mešní liturgie), responsoriální žalmy ke všem nedělím a svátkům, česká propria k význačným obdobím církevního roku a zvláštním příležitostem (svěcení kněží, pohřební obřady), mnoho zhudebněných částí Liturgie hodin a řada dalších skladeb. Olejníkovy kompozice kombinují diatonickou melodiku založenou na principech gregoriánského chorálu s moderně cítěnou doprovodnou složkou (harmonizace kvartovými souzvuky, používání septakordů, chromatické postupy v doprovodných hlasech, paralelní intervaly). Výraznost autorova rukopisu na takovém množství materiálu však ukazuje, že není v možnostech jediného lidského života vytvořit náhradu toho, co vytvořily a zpracovaly celé generace skladatelů během prvního tisíce let křesťanství. Je to však inspirativní výzva pro jiné umělce z řad církevních hudebníků jako zajímavá možnost vytvářet i něco jiného než čím obvykle zásobují naše pěvecké kroužky. Také tam, kde je touha po obnovení zpívané liturgie, je možno sáhnout k vydatným pramenům originálu a není nutné přejímat degenerované pozdější úpravy.

Na úplný závěr bych chtěl vyjádřit přání, aby i tato práce svým skromňoučkým podílem přispěla k velkému dílu na vinici Páně a pootevřela dveře k novým cestám oslovení lidí hledajících Boha a to v církvi i mimo ní. Ačkoliv hudba sama nikoho nespasí, přesto může v srdci člověka připravit cestu Božímu slovu a milosti v Ježíši Kristu. Gregoriánský chorál je toho nejlepším dokladem.

S. D. G.

[17] Viz katolický *Kancionál – společný zpěvník českých a moravských diecézí*, ČKCH (později Zvon) 1. vyd r. 1973 – část 501 B, totéž *Mešní zpěvy* s. 429nn; dále *České pašije na Květnou neděli a Velký pátek*, ČKCH 1960 a mnoho dalších

Literatura

[1] *Agenda Českobratrské církve evangelické II.* SR ČCE, Praha 1988

[2] **Anglès** Higini: *Latin Chant before St. Gregory.* in: New Oxford History of Music II. Oxford University Press, London 1955 (1/1954), s. 58–91

[3] **Apel** Willi: *Gregorian Chant.* Indiana University Press, Bloomington (USA) 1958

[4] **Bradáč** Jodef: *Liturgika I.* Skripta CMBF Olomouc, cyklostyl, vyd. neuv.

[5] **Bradáč** Josef: *Všeobecný úvod do liturgie mše*. Skripta CMBF Olomouc, cyklostyl, vyd. neuv.

[6] **Brodde** Otto: *Evangelische Choralkunde*. in: *Leiturgia IV*, s. 343–558

[7] **Cardine** Eugène: *Gregorian semiology*. Solesmes 1984

[8] **Cikrle** Karel: *Liturgika.* Biskupství brněnské, Brno 1994

[9] **Čala** Antonín OP: *Duchovní hudba.* Krystal, Olomouc 1946

[10] **Černušák** Gracián a kol.: *Dějiny evropské hudby*. Panton, Praha 1974

[11] *Čtyři vyznání*. Komenského evangelická bohoslovecká fakulta, Praha 1951

[12] *Dokumenty II. vatikánského koncilu*. Zvon, Praha 1995

[13] *Dokumenty liturgické obnovy*. MCM, Olomouc 1994

[14] *Encyclopaedia judaica.* Keter Publishing House, Jerusalem (rok vyd. neuv.), vol. 12, heslo *Music*.

[15] *The New GROVE Dictionary of Music and Musicans*. Edited by Stanley Sadie in 20 vol. Macmillan Publishers Limited, London 1980 (1/1878, reprint 1995)

[16] **Guardini** Romano: *O duchu liturgie*. Česká křesťanská akademie, Praha 1993

[17] **Johner** Dominicus: *Wort und Ton im Choral. Ein Beitrag zur Ästetik des gregorianischen Gesanges*. Leipzig 1953

[18] **Kindler** Evžen: *Byzantská hudba*. in: Velehrad 3/1990, s. 36–38

[19] **Kindler** Evžen: *Byzantská hudba doby císaře Justiniána Velikého*. in: Velehrad 4/1990, s. 35–37

[20] **Kindler** Evžen: *Byzantská hudba v novověku*. in: Velehrad 8/1990, s. 37–38

[21] **Kindler** Evžen: *Epocha kánonů – vrchol byzantské hymnografie*. in: Velehrad 5/1990, s. 34–37

[22] **Kindler** Evžen: *Zlatý kánon sv. Jana z Damašku*. in: Velehrad 2/1990, s. 35–37

[23] **Kohoutek** Ctirad: *Hudební kompozice.* Editio Supraphon, Praha 1989

[24] **Kunetka** František: *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, CMBF Olomouc, 1989

[25] *Leiturgia. Handbuch des evangelischen Gottesdienstes. Bd. IV: Die Musik in evangelischen Gottesdienstes*. Johannes Stauda-Verlag. Kassel 1961

[26] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik.* Bärenreiter, Kassel 1994

[27] **Nejedlý** Zdeněk: *Dějiny husitského zpěvu I – Zpěv předhusitský*. Nakladatelství ČSAV, Praha 1954

[28] **Nejedlý** Zdeněk: *Dějiny husitského zpěvu II – Předchůdci*. Nakladatelství ČSAV, Praha 1954

[29] **Nejedlý** Zdeněk: *Dějiny husitského zpěvu III – Jan Hus*. Nakladatelství ČSAV, Praha 1955

[30] **Nejedlý** Zdeněk: *Dějiny husitského zpěvu IV – Táboři*. Nakladatelství ČSAV, Praha 1955

[31] **Nejedlý** Zdeněk: *Dějiny husitského zpěvu V – Strany pražské*. Nakladatelství ČSAV, Praha 1954

[32] **Orel** Dobroslav: *Rukověť chorálu římského.* Hradec Králové 1919

[33] **Orel** Jaroslav: *Gregoriánský chorál – interpretace*. SDH, Praha 1996

[34] **Podlaha** Antonín (ed.): *Český slovník bohovědný*. V. Kotrba, Praha 1926, heslo *Církevní zpěv*.

[35] **Pokorný** Ladislav: *Liturgika V. Mešní řád Římského misálu*. Skripta CMBF Litoměřice. ČKCH, Praha 1980

[36] **Pokorný** Ladislav: *Obnovená liturgie*. ČKCH 1976

[37] **Potiron** Henri: *Cours d'accompagnement du chant grégorien.* H. Herelle, Paris 1925

[38] **Rupnik** Marko Ivan SJ: *Až se stanou umění a život duchovními (teologie umění)*. Refugium, Velehrad 1997

[39] **Schützeichel** Harald: *Církevní hudba v německé jazykové oblasti*. in: *Teologické texty* 4/1994, s. 129–132

[40] **Smolík** Josef: *Kapitoly z liturgiky.* KEBF, Praha 1960

[41] **Söhngen** Oskar: *Theologische Grundlagen der Kirchenmusik*. in: *Leiturgia IV*, s. 1–268

[42] *Teologická iniciace*. Kazatelské středisko Československé provincie Řádu bratří kazatelů, Praha 1991

[43] *Theologische Realenzyklopädie.* Walter de Gruyter, Berlin, New York 1985, heslo *Gregorianik*

[44] *Über die Liturgie. Zweites vatikanisches Konzil, Dokumente lateinisch – deutsch.* Paulinus – Verlag, Trier 1965.

[45] **Venhoda** Miroslav *Úvod do studia gregoriánského chorálu*. Vyšehrad, Praha 1946

[46] **Wagner** Peter: *Einführung in die gregorianischen Melodien III: Gregorianische Formenlehre* Breitkopf & Härtel, Leipzig 1921

[47] **Werner** Eric: *Music of post-Biblical Judaism* in: New Oxford History of Music I. Oxford University Press, London 1955, s. 313nn

Seznam zkratek

- **AM** – *Antiphonale monasticum*, Tournai 1934
- **Dc** – konstituce Pia XI. *Divini cultus*
- **EG** – *Evangelisches Gesangbuch. Ausgabe für die Evangelisch-Luterischen Kirchen in Bayern und Thüringen*. Evangelischer Pressverband für Bayern e.V., München, rok neuv.
- **EZ** – *Evangelický zpěvník*. SR ČCE / EPB e.V. 1979,
- **GR** – *Graduale sacrosanctae Romanae ecclesiae de tempore et de sanctis ss. d. n. Pii X. Pontificis maximi iussu restitutum et editum. Editio quarta Ratisbonensis iuxta Vaticanam*. F. Pustet, Regensburg 1923
- **GT** – *Graduale triplex seu Graduale Romanum Pauli PP VI. cura recognitum & rhytmicis signis a solesmensibus monachis ornatum, neumis laudunensibus (cod. 239) et sangallensibus (codicum San gallensis 359 et Einsidlendis 121) nunc auctum*. Solesmes 1979
- **IG** – *Institutio generalis Missalis Romani* – Všeobecné pokyny k Římskému misálu (1969)
- **LU** – *Liber usualis missae et officii pro dominicis et festis cum cantu gregoriano ex editione Vaticana adamussim excerpto*. Desclée & Socii, Tournai 1939
- **Mp** *Motu proprio* Pia X. o posvátné hudbě (1903)
- **SC** – Konstituce II. vatikánského koncilu o posvátné liturgii *Sacrosanctum concilium*