

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

**Katolická teologická fakulta**

**Katedra pastorálních oborů a právních věd**

**Konstantin MORAVENOV**

**LITURGICKÝ ZPĚV V LITURGII SVATÉHO**

**JANA ZLATOÚSTÉHO**

**Diplomová práce**

**Vedoucí diplomové práce:**

**Tomáš Mrňávek**

**PRAHA 2008**

Děkuji o. Tomáši Mrňávkovi  
za cenné rady a za odborné vedení mé diplomové práce.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a v seznamu pramenů a literatury uvedl veškeré informační zdroje, které jsem použil.

V Praze dne 15.12.2008

## Obsah

<b>Obsah</b> .....	3
<b>Úvod</b> .....	6
<b>1. Historický vývoj zpěvu a hudby</b> .....	8
<b>1.1 Přírodní umění</b> .....	8
<b>1.2 Epocha velkých starověkých kultur</b> .....	10
1.2.1 Mezopotámie.....	10
1.2.2 Izrael .....	11
1.2.3 Egypt .....	11
1.2.4 Čína.....	11
1.2.5 Řecko.....	12
1.2.6 Řím.....	13
1.2.7 Keltové, Germáni a Slované.....	14
<b>2. Kořeny a vývoj zpívané liturgie</b> .....	15
<b>2.1 Hudba v Písmu Starého zákona</b> .....	15
<b>2.2 Synagogální zpěv</b> .....	16
2.2.1 Schéma synagogální liturgie.....	17
2.2.2 Kantilace Písma.....	18
2.2.3 Psalmodie.....	19
<b>2.3 Geneze křesťanského liturgického zpěvu</b> .....	22
2.3.1 Počátky křesťanského zpěvu.....	22
2.3.2 Hudba v Písmu Nového zákona.....	24
2.3.3 Zpěv v rané církvi.....	25
2.3.4 Hudba v bohoslužbě.....	26
<b>2.4 Hudba v říšské církvi</b> .....	29
<b>3. Liturgický zpěv</b> .....	31
<b>3.1 Psalmodie recto tono</b> .....	31
<b>3.2 Ekfonesis</b> .....	31
<b>3.3 Kantilace</b> .....	32
<b>3.4 Zpěv</b> .....	32
<b>3.5 Vícehlas</b> .....	34

<b>3.6 Přednes nápěvů</b> .....	35
<b>3.7 Citová stránka hudebního prvku</b> .....	37
<b>4. Charakteristické vlastnosti byzantského liturgického zpěvu</b> .....	38
<b>4.1 Byzantské chápání bohoslužby</b> .....	38
<b>4.2 Druhy liturgického zpěvu</b> .....	40
4.2.1 Irmologický styl.....	40
4.2.2 Stichirický styl.....	41
4.2.3 Samohlasný styl.....	41
4.2.4 Papadický styl.....	42
<b>4.3 Samopodobný a podobný zpěv</b> .....	42
<b>4.4 Ison</b> .....	42
<b>4.5 Rytmus</b> .....	43
<b>4.6 Staré stupnice</b> .....	44
<b>4.7 Oktoich</b> .....	45
4.7.1 První hlas.....	46
4.7.2 Druhý hlas.....	47
4.7.3 Třetí hlas.....	47
4.7.4 Čtvrtý hlas.....	48
4.7.5 Pátý hlas.....	48
4.7.6 Šestý hlas.....	49
4.7.7 Sedmý hlas.....	49
4.7.8 Osmý hlas.....	49
<b>5. Liturgie sv. Jana Zlatoústého</b> .....	50
<b>5.1 Liturgie byzantského obřadu</b> .....	50
5.1.1 Byzantská tradice.....	50
5.1.2 Byzantský obřad.....	52
<b>5.2 Původ a autorství</b> .....	53
<b>5.3 Struktura</b> .....	58
<b>5.4 Autorství slovanského překladu</b> .....	59
5.4.1 Slovanský překlad.....	59
5.4.2 Povolení slovanské liturgie.....	60
5.4.3 Písemné potvrzení slovanské bohoslužby.....	61
<b>6. Liturgický zpěv v Liturgii sv. Jana Zlatoústého</b> .....	63

<b>6.1 Liturgie katechumenů</b> .....	63
6.1.1 Začátek liturgie.....	63
6.1.2 Velká ektenie.....	65
6.1.3 Antifony.....	66
6.1.4 Jedinorodnij.....	70
6.1.5 Malý vchod.....	70
6.1.6 Tropár a kondak.....	72
6.1.7 Trisagion.....	74
6.1.8 Zpěvy mezi čteními, modlitba před evangeliem.....	76
6.1.9 Ektenie po evangeliu.....	77
<b>6.2 Liturgie věřících</b> .....	78
6.2.1 Velký vchod a Cherubínská píseň.....	79
6.2.2 Ektenie prosebná.....	81
6.2.3 Vyznání víry.....	82
6.2.4 Anafora.....	83
6.2.5 Anamnéze.....	84
6.2.6 Epikléze.....	84
6.2.7 Dostojno jest.....	85
6.2.8 Ektenie prosebná.....	86
6.2.9 Otče náš.....	87
6.2.10 Příprava na sv. přijímání.....	88
6.2.11 Přičasten a sv. přijímání.....	89
6.2.12 Závěr liturgie.....	90
<b>Závěr</b> .....	92
<b>Resumé</b> .....	95
<b>Summary</b> .....	96
<b>Použitá literatura</b> .....	98
<b>Přílohy</b> .....	101
<b>Informace o počtu znaků</b> .....	105

## Úvod

Hudba a zpěv tvoří integrální součást téměř všech náboženství. Slouží k vyjadřování emocionální stránky prožívání spirituální zkušenosti i ke stmelení shromážděných účastníků kultu. Často byly důvodem začlenění hudebního projevu do života náboženské komunity také důvody čistě praktické - zpívaný projev je lépe slyšitelný než mluvený, a proto byl v dobách před zavedením zesilovací techniky často jediným prostředkem jak „ozvučit“ větší prostor.

Náboženství je, vedle mezních lidských situací jaké jsou láska a smrt, nejmocnějším inspirátorem uměleckého a tedy i hudebního projevu. V rámci hudby vytvořené či provozované věřícími v Krista je nutné rozlišovat pojmy „duchovní hudba“ a „liturgická hudba“.

Hudba duchovní je:

- a) hudba složená na biblický nebo jiný duchovní text
- b) hudba odkazující na biblický nebo jiný duchovní text (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)
- d) hudba inspirovaná biblickými či hagiografickými tématy (např. symfonická báseň na biblický příběh).

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, zejména protestantské jazykové oblasti, *die Kirchenmusik* - církevní hudba.

Tato práce pojednává o liturgické hudbě křesťanského východu - církvi byzantského rytu. V byzantských chrámech a kláštorech se při liturgiích a ostatních náboženských shromážděních provozují osobitě duchovní zpěvy vyznačující se neobyčejnou krásou a vznešeností. Tyto zpěvy se odlišují od liturgických zpěvů křesťanského západu a zpívají se

nejčastěji v církevně-slovanském jazyce, dále též řecky a někdy i arabsky. V současné době se při bohoslužbách stále častěji používají i přeložené texty v místních národních jazycích.

Východní liturgie je celá založena na duchovním zpěvu, jehož se ve sborových pasážích účastní všichni věřící a to bez používání hudebních nástrojů. Křesťané chválí Boha "živým hlasem" nesoucím slovo, nikoli neživými nástroji.

# 1. Historický vývoj zpěvu a hudby

## 1.1 Přírodní umění

Přesné odpovědi na otázky kdy, kde, jak a proč hudba vznikla nemáme. Nevíme ani, jak hudba ve svých prvopočátcích vypadala. V mnoha národech však existovaly, a někde jsou dokonce stále živé, mýty o tom, kdo hudbu stvořil a k čemu sloužila. Autentickou podobu hudby v době jejího zrodu lze jen stěží rekonstruovat. Jako inspirační zdroj nám může posloužit hudba primitivních kmenů dosud obývajících naši planetu, avšak i tato hudba prošla jistým vývojem. Proto nám dnes nezbyvá nic jiného než se ze skromných památek za pomoci etnomusikologie dohadovat, jak hudba v době svých počátků vypadala.<sup>1</sup>

Prvotní forma uměleckého projevu člověka se zrodila v okamžiku, kdy on povýšil své smyslové prožitky nad rámec nejnutnějších úkonů k zachování života. Pravěcí lidé, kteří vyráběli prosté a potřebné předměty určené pouze k práci či okamžité spotřebě, patrně zprvu necítili potřebu dokazovat nebo předvádět jejich originalitu a jedinečnost. I když jejich činnost často již v prvopočátcích vykazovala řadu znaků charakterizujících tvůrčí umělecký proces. Proto jejich estetické projevy označujeme jako umění přírodní, které vzniká spontánně a do něhož nezasahují myšlenkové pochody či jiné vlivy. Přírodní umění užívalo pouze dostupný přírodní materiál (kosti, šupiny, kůže, vlasy, skořápky ořechů aj) a každý z něho zhotovený předmět musel být užitečný, musel se k něčemu hodit. Přitom byl každý sám o sobě jedinečným a neopakovatelným originálem.<sup>2</sup> Teprve ve chvíli, kdy člověk do práce pro užitek zapojil fantazii a představy, ať už kultovní, náboženské nebo citové, začal svůj výrobek vnímat jako artefakt. To znamená nejen z hlediska praktického využití, ale i pohledu estetického, zda je, či není krásný. Objevili se první lidoví řemeslníci, kteří svým výrobkům dokázali

---

<sup>1</sup> Srov. SMOLKA Jaroslav a kol. autorů: Dějiny hudby, Praha: HAMU, 2001, 11.

<sup>2</sup> Srov. PIJOAN José: Dějiny umění -1 díl, Praha: Knížní klub, 2000, 23.



vdechnout „duši“ - zhodnotit je nejen funkčně, ale i po stránce estetické, či přímo magické. Pokoušeli se více či méně úspěšně vtisknout svému výrobku zajímavý tvar, zvýraznit jeho vzhled barvou, využít pružnosti, hebkosti nebo poddajnosti materiálů, dodat vyrobenému předmětu lesk.<sup>3</sup>

O pravěkých ani starověkých zpěvních formách se nedochovaly žádné hmatatelné doklady či jiná svědectví. Náhradu nám poskytují alespoň částečně výsledky bádání, kterým se zabývá obor nazývaný etnomusikologie,<sup>4</sup> spadající do oblasti hudební historiografie. Ty nám dokládají, že zpěv a hudbu raných kultur tvořily neartikulované výkřiky nebo jednotvárné prozpěvování několika tónů, doprovázené údery do primitivních nástrojů.<sup>5</sup> Jednalo se bezpochyby o takové předměty, které jsou schopny vyluzovat zvuky a převádět nálady a pocity člověka do akustické podoby. Téměř všechny svou podstatou připomínají dnešní hudební nástroje. Například pod rytmickým podupáváním, tleskáním či údery klackem do dutého kmene stromu si jistě dokážeme vybavit hru na bicí nástroje, vyluzování zvuků na zvířecí rohy nám zase může připomenout hru na některý dechový nástroj.

V prvotních etapách historického vývoje byla hudební činnost spíše kolektivní záležitostí. Její provozování bylo téměř vždy spojeno s tancem, jenž byl často stupňován až do společné extáze. Neexistoval ještě posluchač a výkonný umělec v našem slova smyslu. U některých zkoumaných etnických skupin s málo vyvinutým hudebním cítěním byl ve vokálním projevu zaznamenán velmi úzký tónový rozsah. U prehistorického člověka byla vokální melodika obecně ohraničena dvěma až třemi tóny ve větším výškovém odsazení.<sup>6</sup> Se stoupající kulturní vyspělostí se vyvíjela a využívala celá řada dalších nových tónů různých výšek, posléze i celých tónových soustav (stupnic).

---

<sup>3</sup> Srov. KYNCL Jaromír: *Od gregoriánského chorálu po současné zpěvní formy*, Český Těšín: Press-Pygmalion, 2004, 23–25.

<sup>4</sup> *Etnomusikologie se zabývá zkoumáním, porovnáváním a výkladem hudby různých národů včetně národů žijících v méně vyvinutých typech společnosti.*

<sup>5</sup> Srov. SMOLKA Jaroslav a kol. autorů: *Dějiny hudby*, Praha: HAMU, 2001, 22.

<sup>6</sup> Srov. ХАДЖИЕВ Парашкев: *Елементарна теория на музиката*, София: Издателство Музика, 1983, 5–7.

## 1.2 Epocha velkých starověkých kultur

Nová vývojová etapa hudební a zpěvní kultury začala teprve v době, o níž hovoříme jako o epoše velkých starověkých kultur (v rozmezí 4.–1. tisíciletí př. n. l.). Její počátek se dá předpokládat v době po údajné velké přírodní katastrofě kolem roku 3 000 př. n. l. Tu popisují autoři některých děl starověkých literatur, například Eposu o Gilgamešovi, Eposu o stvoření světa a také Bible, jako potopu světa (Srov. Gn 7,17–24).

### 1.2.1 Mezopotámie

Centrální polohu mezi prvními starověkými kulturami zaujímala Mezopotámie, jedna z nejstarších kolébek lidské civilizace. Někdy koncem čtvrtého tisíciletí př. n. l. se na jejím území, mezi řekami Eufrat a Tigris, usadili Sumerové. Později se tu vystřídali Akkadové, Babyloňané, Asyřané, Chetitě, Kaššité, Elamité a Peršané.

Hudba těchto starověkých kmenů a národů bývala jimi samotnými velmi ceněna a hudebníci se u nich těšili mimořádné vážnosti. To dokládá například i fakt, že při podrobování cizích zemí bylo nepsaným pravidlem darovat život právě hudebníkům. Jako hudební prameny z této doby nám slouží zmínky v literárních památkách, kamenné reliéfy a hlavně nálezy hudebních nástrojů. Již na královských dvorech starověkých vládců se objevili první profesionální hudebníci, jejichž produkce se začala výrazně odlišovat od neoficiální tvorby lidové - byla umělá.<sup>7</sup> Rozvoj melodických nástrojů umožňoval uspořádat do ucelenějších a pevnějších systémů i tónový materiál a posluchač už vnímal hudební produkci jako záležitost estetickou. Mezopotámie udržovala čilou obchodní výměnu s Palestinou a Egyptem, a proto se mezi těmito zeměmi rozvinula i výměna hudební.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Srov. SMOLKA Jaroslav a kol. autorů: Dějiny hudby, Praha: HAMU, 2001, 13.

<sup>8</sup> Srov. KYNCL Jaromír: Od gregoriánského chorálu po současné zpěvní formy, Česky Těšín: Press-Pygmalion, 2004, 27–28.

### 1.2.2 Izrael

O židovské hudbě raných dob mnoho nevíme, jsme odkázáni pouze na údaje Starého zákona a jejich výklad. Podle nich byl prvním instrumentalistou Jubal.<sup>9</sup> Za objevitele hudby ho považovali ještě i někteří středověcí hudební teoretikové. Od něho se odvozuje původ kinoru a ugabu, snad i šofaru.<sup>10</sup> Doloženy jsou střídající se pěvecké sbory s předzpěváky, přičemž Mojžíš je uváděn jako předzpěvák mužů a Mirjam jako předzpěvačka žen.<sup>11</sup> Rozvíjely se vokální formy synagogální zpěvní recitace (kantilace), jejichž vrcholem a vzorem se staly žalmy připisované Davidovi. V hudbě *chrámu* a *synagogy* se setkáváme se zpěvem žalmů, které jsou přednášeny jak za účasti všeho lidu, tak někdy jen sborem levitů. V starozákonní době se hojně užívaly hudební nástroje (bicí, strunné, dechové nástroje), které byly vždy (s výjimkou beraního rohu a fanfár) též doprovázeny zpěvem.<sup>12</sup>

### 1.2.3 Egypt

Magicko-kultické stadium překonala hudba v době rozkvětu města Memfis (kolem roku 3 000 př. n. 1.) a Staré říše egyptské (2850–2040 př. n. 1.). Stala se uměním provozovaným v chrámech, u dvora i mezi lidem. Díky archeologickým nálezům víme, že Egypt byl státem s vysoce rozvinutou kulturou, a dokonce známe i některá jména prvních profesionálních hudebníků (nejstarší Chufu-Anš, dvorní zpěvák a flétnista).<sup>13</sup>

### 1.2.4 Čína

Svým vlastním hudebním životem žila Čína, vzdálená od starověkého Egypta tisíce kilometrů. Tónový systém sice převzala ze západu, ovšem jinak si od třetího tisíciletí př. n. 1. vytvářela vlastní svéráznou kulturu se svými pěti mýtickými císaři. Vynález písma a hudby připisuje legenda nejstaršímu z nich, Žlutému císaři (Chuang-Ti). V Číně se na rozdíl od

---

<sup>9</sup> Srov. Gn 4,21.

<sup>10</sup> Starobylé hudební nástroje.

<sup>11</sup> Srov. Ex 15,1–20.

<sup>12</sup> Srov. SMOLKA Jaroslav a kol. autorů: Dějiny hudby, Praha: HAMU, 2001, 15.

<sup>13</sup> Srov. tamtéž, 17.

jiných států dochovaly z velmi dávné doby traktáty o hudbě. Z doby dynastie Čou (asi 1000–256 př. n. l.) pochází nejstarší pramen k dějinám hudby - Kniha dokumentů (9-7. století př. n. l., pouze texty) a asi 300 písňových textů bez melodií se dochovalo také v Konfuciově (551–479 př. n. l.) Knize písní. Tomuto čínskému filozofovi a zakladateli první filozofické školy v Číně je přisuzována i Kniha obřadů (hudební ceremoniář), která mimo jiné popisuje i systematiku hudebních nástrojů. Zaznamenan a dále tradován byl jeho *Pochod ke vstupu císaře do chrámu*. Z Konfuciových traktátů o hudební teorii se mimo jiné dovídáme, že se hudba v zemi mandarínů těšila mimořádnému uznání a úctě. Dodnes se v ní dochovaly a užívají prvky typické pro starověk, tedy pentatonika, jednohlasnost a rytmická dichotomie.<sup>14</sup>

### 1.2.5 Řecko

V období vrcholného rozkvětu klasické starověké kultury mělo zvláštní postavení antické Řecko, o němž je všeobecně známo, že se vyznačovalo kulturou takřka dokonalou. Řekové sice od orientálních národů přebírali hudební nástroje, principy notových systémů i velikou víru v pozitivní působení hudby na život, na tomto základu si však dokázali vytvořit vlastní propracovaný systém hudební teorie (řecký tónový systém), který se stal základem moderního tónového systému novodobého.<sup>15</sup> Zmíněnou víru v kladný vliv hudby na život mistrně a podrobně rozvedli v typické složce své hudební teorie, nauce o étosu. Rozsáhlý systém pouček tu řešil zásadní otázky vlivu jednotlivých složek hudby na lidskou povahu. Hudební umění v Řecku spoluvytvářelo základnu pro celkovou výchovu mládeže. V Řecku má svůj původ i současná hudební terminologie.<sup>16</sup>

Pojmy z hudební teorie jako hudba, rytmus, symfonie, metrum, orchestr, stupnice, harmonie, chromatika a mnohé další jsou rovněž

---

<sup>14</sup> Srov. SMOLKA Jaroslav a kol. autorů: Dějiny hudby, Praha: HAMU, 2001, 19–20.

<sup>15</sup> Srov. tamtéž, 23–25.

<sup>16</sup> Srov. Srov. ХАДЖИЕВ Парашкев: Елементарна теория на музиката, София: Издателство Музика, 1983, 7–9.

řeckého původu.<sup>17</sup> Je všeobecně známo, že poznatky Řeků v oblasti vědy a kultury se staly odrazovým můstkem pro vše, co se později v Evropě dále jen zdokonalovalo. Hudbou se ve starověkém Řecku rozumí téměř vždy zpěvní přednes veršů, přičemž skladatel byl hlavně básníkem. Díky tomu se ovšem pozdější hudební historikové nemuseli při svých výzkumech opírat pouze o archeologické nálezy, ale mnoho poznatků čerpali z tehdejší literatury. Ta o hudbě podávala celkem přesný obraz. Například z Homérových eposů Ilias a Odysseia je zřejmé, že písně měly úzkou spojitost s náboženskými obřady, vinobraním a tancem. Zpěv doprovázený na kitharu (kitharodie) se stal záhy velmi oblíbeným. Vznikaly dokonce samostatné hudební skladby (kitharodický nomos), které přednášel kitharód. Velmi populární byly hudební soutěže pořádané ve Spartě u příležitosti Apollónova svátku.<sup>18</sup> Kromě kitharodie a aulodie (zpěvu doprovázeného hrou na aulos) se v Řecku pěstoval chórický zpěv, jehož hlavními formami byly paian, dithyrambos, hymnos, threnos, hyncaios a skolion. V helénistickém prostředí prvního století jsou známy též varhany. Zpěvy a instrumentálně-muzikální nádhera provázely rozvoj moci nábožensky proniknutého kultu panovníka a státu. Přitom je třeba předpokládat, že se hudba provozovala při náboženských kultovních slavnostech a též při soukromých příležitostech.<sup>19</sup>

### 1.2.6 Řím

Impozantní znalosti i praktické umění Řeků přijali téměř beze zbytku starověcí Římané, poté co si po porážce Korintu v roce 146 př. n. l. Řecko zcela podmanili. Řím byl v té době neobvykle ambiciózním státem a zabýval se téměř výhradně rozšiřováním svého území. Časem ovládal tak rozsáhlé teritorium, že vést jednotnou kulturní politiku nebylo pro něj vůbec jednoduché. Klíčové postavení proto v římské hudbě zaujali cizí

---

<sup>17</sup> Srov. Srov. ХАДЖИЕВ Парашкев: Елементарна теория на музиката, София: Издателство Музика, 1983, 9–11.

<sup>18</sup> Srov. HRADEČNÝ Pavel: Dějiny Řecka, Praha: NLN, 1998, 55–60.

<sup>19</sup> Srov. ДИНЕВ Петър: Църковно-певчески сборник - част първа, София: Радка Тончева, 2005, 16–17.

hudebníci, zejména otroci z helénistického světa. Je tedy logické, že římské umění vyrostlo prakticky ve všech svých odvětvích z umění řeckého. To se do Říma dostávalo přes jižní Itálii a Sicílii nebo ze severu prostřednictvím Etrusků. Vlastní význam však měly i původní kultury staroitalské (terramarská, villanovská). Řecké umění a jeho myšlenkový odkaz je patrný především v hudební teorii. Z předřímských helénistických teoretiků vynikli kupříkladu Eukleides z Alexandrie a Eratosthénés (třetí století př. n. l.), z doby římské Marcus Terentius Varro (první století př. n. l.) a Didymos z Alexandrie (asi 30 př. n. l.). Varro zpracoval pojednání o hudbě v kvadriviu číselných věd a Didymos proslul popsáním rozdílu mezi malým a velkým celým tónem (didymické a syntonické kóma).<sup>20</sup>

### **1.2.7 Keltové, Germáni a Slované**

V posledním století před změnou letopočtu zasáhli do hudebních dějin významně Galové (Keltové), o něco později Germáni a během prvního tisíciletí i Slované. Původní keltská hudební kultura byla značně vyspělá již před římským vpádem. Styk s antickou vzdělaností v důsledku římských výbojů ji ovšem poznamenal velmi výrazně. U Germánů se projevil silnější vliv keltské hudby obohacené o přejaté prvky antické teprve v souvislosti s tzv. stěhováním národů (asi 4.–7. století).

V romanizovaných částech někdejší galské oblasti se z římských, keltských a germánských hudebních stylů vytvořily koncem prvního tisíciletí svébytné kultury západní větve románské. Nejsložitějšími podmínkami procházeli Slované. K Rusům pronikaly z černomořských osad prvky byzantské a antické, u Čechů a Poláků převládaly vlivy západní a Slované polabští a pobaltští byli pohlceni vlnou germanizace dřív, než se stačili kulturně zviditelnit.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Srov. SMOLKA Jaroslav a kol. autorů: Dějiny hudby, Praha: HAMU, 2001, 28–30.

<sup>21</sup> Tamtéž, 32–33.

## 2. Kořeny a vývoj zpívané liturgie

### 2.1 Hudba v Písmu Starého zákona

V judaismu hudba sehrávala důležitou roli především v religiózní, sociální a kulturní sféře. Vzhledem k politickému uspořádání izraelského národa, kde veřejná sféra nebyla oddělena od sféry náboženské, nelze proto mluvit o hudbě kultické a sekulární. Historické prameny Starého zákona spíše odlišují sféru ortodoxní<sup>22</sup> a sféru heterodoxní<sup>23</sup>. Hudba se proto v Izraeli stala prostředkem k vyjádření a uctění Božího majestátu ve své neměnné a věčné podstatě<sup>24</sup>, skrze oslavu Boha v jeho skutcích<sup>25</sup>, či zprostředkovaně, skrze každodenní život<sup>26</sup>, či skrze dílo jeho stvoření, svědčící o jeho důstojné velebnosti<sup>27</sup>. Dokazuje to i řada synonym, kterých se ve Starém zákoně v souvislosti s oslavou Boha užívá. Patří sem pojmy jako: *yádá* - chválit a vzdávat dík, *ránan* - zpívat nebo radostně pokřikovat, *shir* - zpívat, *báarak* - chválit a žehnat, *gádal* - vyvyšovat, *rúm* - velebit, *zamar* - zpívat a hrát. Chvála přitom nebyla jen samovolným vyjádřením lidské vůle směřující ke svému Stvořiteli, nýbrž byla i příkazem Stvořitele směrem k člověku, o čemž svědčí i častý imperativ: např. *halal* - chválit, stejně jako ustálené zvolání *halelujah* - chvalte Hospodina.<sup>28</sup>

Stejně tak je Bible pestrá při popisu hudebních nástrojů, které byly v Izraeli součástí chvály. Uvádí se zde strunné nástroje jako: *citera* - *dulcimer*, cymbál - *tseletselim*, harfa - *kinnor*, housle - *nebel*, loutna - *sabbeka*, kytara - *machalath* a nspecifikované strunné nástroje jako *gittith* a *minnim*. Mezi dechovými nástroji jsou uvedeny: flétna - *ugab*, roh - *qeren*, trumpeta - *shophar*, pozoun - *hatsotserah*, píšťala - *halil*, *citera* - *sumponyah*.

---

<sup>22</sup> Srov. 1S 10,5; 2 Kr 3,15; 1Pa 25,6.

<sup>23</sup> Srov. Iz 5,11–12; Am 6,5–6.

<sup>24</sup> Srov. Ž 93,2.

<sup>25</sup> Srov. Ž 106,2.

<sup>26</sup> Srov. Ž 35,28.

<sup>27</sup> Srov. Ž 19,2.

<sup>28</sup> Srov. JOHR Pavel: *Pisně království*, Řím: Křesťanská akademie, 1988, 33–36.

Dále pak perkusní nástroje jako: tamburína - *toph*, zvonky -*paamon* a triangly - *shalishim*.<sup>29</sup>

Starý zákon nám nezanechává jen rozmanitou terminologii a výčet hudebních nástrojů, ale podrobně se zabývá i samotnou činností osoby uctívajícího. David přidělil službu synům Asafovým, aby vyhlašovali prorocství při citaře, harfě a cimbálech k chvále a oslavě Hospodina. Chrámoví zpěváci a hudebníci byli postupně rozdělováni a organizováni, až nakonec vytvořili zvláštní hierarchii čítající až 24 tříd a cechů. Můžeme proto rozeznávat:

- a) zpěváky, kteří s některými hudebníky udávali takt
- b) hudebníky hrající na loutnu ke zpěvu vysokému (pravděpodobně ženskému)
- c) hudebníky hrající na harfy a nástroje strunné ke zpěvu nízkému (pravděpodobně mužskému)
- d) kněžské trubače.

Zpěvy samotné bývaly jednohlasé nebo antifonální.<sup>30</sup>

## 2.2 Synagogální zpěv

Kořeny zpívané liturgie můžeme nalézt v židovské synagogální bohoslužbě. Instrukce synagogy 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. Pro další náboženský život Izraele je podstatná reflexe zkušenosti babylónského zajetí, která navazovala na působení proroků a projevila se příklonem ke studiu Zákona a orientací na posvátné spisy izraelského náboženství. 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.<sup>31</sup> Bezprostřední nutnost chrámového

---

<sup>29</sup> Srov. JOHR Pavel: *Písně království*, Řím: Křesťanská akademie, 1988, 37–39.

<sup>30</sup> Srov. KYNCL Jaromír: *Od gregoriánského chorálu po současné zpěvní formy*, Česky Těšín: Press-Pygmalion, 2004, 37–38.

<sup>31</sup> Srov. KUNETKA, F. *Budeš se radovat před Hospodinem, svým Bohem*. Židovský rok a jeho svátky, Olomouc: Univerzita Palackého, 1998, 71–73.



obětního kultu pro židovské náboženství již ustupuje poněkud do pozadí. Již v chrámovém kultu hrály hudba a zpěv důležitou roli. Hudebníci dokonce tvořili mezi chrámovými služebníky samostatnou kastu.

Rozmanitost hudebních nástrojů známe z nadpisů k žalmům<sup>32</sup> i z jiných biblických míst. Hudba také pronikala do synagogální bohoslužby. Fakt, že „předčítání“ Pisma znamenalo vlastně jeho „zpívání“, ukazuje, že hudební provedení tvoří konstitutivní prvek liturgie. Mnoho kněží 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, což bylo patrně podmíněno diasporní zkušeností, kde byla instrumentální hudba používána pohany při různých kultech.<sup>33</sup> Tento odpor se pak projevuje otevřeněji u prvokřesťanských komunit, jak máme zaznamenáno ve spisech různých církevních Otců.<sup>34</sup>

### 2.2.1 Schéma synagogální liturgie

Obecné schéma židovské synagogální liturgie v době Ježíšově vypadalo takto:<sup>35</sup>

1. Úvodní litanie a recitace Šema Jisrael<sup>36</sup>
2. Tefila – modlitba chvály, díky a proseb

---

<sup>32</sup> Srov. Ž 4, Ž 5, Ž 6 aj.

<sup>33</sup> Oficiálním důvodem, proč byly nástroje z bohoslužeb vyloučeny, je smutek nad zničením jeruzalémského chrámu - talmudické židovstvo v tomto smyslu interpretuje Oz 9,1 a Iz 24,9. 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. Srov. СОЛОБИЙ Мелетій: Божественна літургія, Львів: Свічудо, 1999, 21–25.

<sup>34</sup> Např. Klement Alexandrijský, Řehoř z Nazianzu.

<sup>35</sup> Srov. KUNETKA, F. *Budeš se radovat před Hospodinem, svým Bohem. Židovský rok a jeho svátky*, Olomouc: Univerzita Palackého, 1998, 24.

<sup>36</sup> Šema Izrael: „Slyš, Izraeli, Hospodin je náš Bůh, Hospodin je jeden, budeš milovat Hospodina, svého Boha, celým svým srdcem a celou svou duší a celou svou silou...“ Tato pasáž z Deuteronomia (Dt 6,4-9 11,13-21) tvořila spolu s Nu 15,37-41 základní modlitbu odříkávanou ráno a večer Židy. Je to také po staletí poslední modlitba židovských mučedníků. Srov. KUNETKA, F. *Budeš se radovat před Hospodinem, svým Bohem. Židovský rok a jeho svátky*, Olomouc: Univerzita Palackého, 1998, 101–102.

3. Áronské požehnání
4. Paraša – perikopa z Tóry, lectio continua
5. Haftara – perikopa z Proroků, ve vztahu ke čtené paraše
6. 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.<sup>37</sup>

### 2.2.2 Kantilace Písma

Pro synagogální bohoslužbu je charakteristické, že Písmo nebylo nikdy čteno mluvenou řečí nebo deklamováno, nýbrž bylo zpíváno. 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 nejprve předáván ústní tradicí. Jako metoda k zapamatování a předávání systému sloužila tzv. cheironomie.<sup>38</sup> Teprve v 5. století docházelo k pokusům o písemnou fixaci kantilace textu. První systémy byly značně primitivní, např. tzv. 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. Tento systém je také

<sup>37</sup> Srov. KUNETKA, F. *Budeš se radovat před Hospodínem, svým Bohem. Židovský rok a jeho svátky*, Olomouc: Univerzita Palackého, 1998, 25.

<sup>38</sup> Cheironomie je starověká praxe naznačování průběhu melodie a rytmu pomocí pohybu rukou a prstů.

dodnes zachován ve vydáních Biblia hebraica.<sup>39</sup> 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.<sup>40</sup> Doklady o biblické kantilaci existují již v rané talmudické literatuře. Také církevní otec sv. Jeroným svědčí o Židech, kteří „vyzpěvují“ Tóru. 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.

### 2.2.3 Psalmodie

Biblický žaltář, který obsahuje 150 žalmů různého druhu a stáří, patří ke společnému modlitebnímu a bohoslužebnému pokladu Božího lidu Staré i Nové smlouvy<sup>41</sup>. 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 tyto druhy paralelismů: <sup>42</sup>

1. Synonymický – druhý hemistich (polovina verše) vyjadřuje jinými slovy totéž, co první hemistich.<sup>43</sup> Tím se dosahuje zintenzívnění myšlenky.

2. Antitetický – kontrast hemistichů, druhá polovina verše přináší myšlenku opačnou k první.<sup>44</sup>

3. Syntetický – druhý hemistich rozšiřuje nebo doplňuje první.<sup>45</sup>

---

<sup>39</sup> Srov. ИКОНОМОВ Тодор: Возкресник, Руен: Света обител „Св. Йоан Рилски“, 2005, 13–14.

<sup>40</sup> Srov. БОГОЕВ Мирчо М.: Учебник по източно църковно пеене, София: Духовна семинария, 2001, 16–17.

<sup>41</sup> Srov. Псалтир, София: Синодално издателство, 2006, 230.

<sup>42</sup> Srov. JOHN Pavel: Písňe království, Řím: Křesťanská akademie, 1988, 12–13.

<sup>43</sup> Srov. Ž 114,1: „Když vycházel Izrael z Egypta, Jákobův dům z lidu temné řeči“; „Jákobův dům“ je synonymum pro Izrael, „lid temné řeči“ zase pro Egypt.

<sup>44</sup> Srov. Ž 20,9: „Oni (t.j. nepřátelé) klesali, až padli, my jsme povstali a přetrváme“;

Ž 118,10: Všechny pronárody mě obklíčily, odrazil jsem je v Hospodinově jménu.

<sup>45</sup> Srov. Ž 126,1: „Když Hospodin úděl Siónu změnil, bylo nám jako ve snu“.

Původní, psalmodická podoba kantilace se skládala ze zazpívání biblického verše následovaného překladem 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 v lidovém jazyce dítětem.<sup>46</sup>

Lektoři používají rozdílné psalmodické formule, aby odlišili samotný text a jeho překlad. Tato poetická struktura dala vzniknout hudební formě psalmodie, která má podobnou strukturu jako paralelismus.<sup>47</sup>

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 repetičích 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.

Židovské psalmodie jsou poměrně flexibilní, tzn. v průběhu žalmu se mohou měnit. Hemistichy byly často recitovány na různých tónových úrovních. 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 tiberiádské akcenty intonují žalmy podle psalmodických zákonitostí.<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> Srov. СОЛОВІЙ Мелетій: Божественна літургія, Львів: Свічадо, 1999 224–225.

<sup>47</sup> První hemistich až k cesuře (v příkladech podobně jako v liturgických knihách naznačené hvězdičkou (\*)) je uveden počátečním vzestupem, 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).

<sup>48</sup> Srov. TAFT Robert: Život z liturgie – tradice Východu i Západu, Olomouc: Refugium Velehrad – Roma, 2008, 210–212.

Způsob, jakým se psalmodie zpívala, je popsán na různých místech Talmudu. Nejobvyklejší formou je zřejmě psalmodie responsoriální, která byla založena na střídání zpěvu veršů mezi precentorem<sup>49</sup> a shromážděním trojím způsobem:<sup>50</sup>

- a) buď mohl precentor intonovat začátek a shromáždění melodii převzít,
- b) nebo se mohl precentor se shromážděním střídat po celých verších,
- c) nebo se shromáždění mohlo připojit opakováním části, příp. celého verše jako jakéhosi refrénu.

Takovou strukturu ukazují i některé samotné žalmy.<sup>51</sup> 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. 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.<sup>52</sup> Teprve potom přichází hudba, která sleduje průběh textu a jeho syntaktickou i významovou strukturu. Je to hudba, která ze slova vzniká (logogenická) a slovu slouží, umocňuje ho. Proto od synagogy církev převzala formy kantilace a psalmodie a dále je rozvíjela.<sup>53</sup>

---

<sup>49</sup> Precentor - kantor.

<sup>50</sup> Srov. JOHR Pavel: *Písň království*, Řím: Křesťanská akademie, 1988, 15–16.

<sup>51</sup> Srov. 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)“.

<sup>52</sup> Srov. БОГОЕВ Мирчо: *Учебник по източно църковно пеене*, София: Духовна семинария, 2001, 6–8.

<sup>53</sup> Srov. Псалтир, София: Синодално издателство, 2006, 231.

## 2.3 Geneze křesťanského liturgického zpěvu

### 2.3.1 Počátky křesťanského zpěvu

Počátky křesťanského bohoslužebného zpěvu je třeba hledat 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.<sup>54</sup> Po stránce liturgické hudby to byla zmíněná kantilace Písma a žalmů. Obojí provozoval již sám Ježíš, což je zřejmé z perikop o návštěvě synagogy v Nazaretě<sup>55</sup> a ze zmínky o zpěvu Hallelu po Poslední večeři<sup>56</sup>. Jako další novozákonní svědectví můžeme uvést např. Sk 2,42, kde „modlitby“ je možno chápat také jako ekvivalent žalmů (hebr. tehillim – písně chvály).<sup>57</sup> Klasické místo Kol 3,16 hovoří o „žalmech, chvalozpěvech a duchovních písních“ (psalmoi, hymnoi, odai pneumatikai). Odai pneumatikai lze přeložit i jako „písně z Ducha“, tedy jakési charismatické improvizace. Improvizovaný charakter si některé zpěvy udržely poměrně dlouho, svědectví Tertullianovo, který hovoří o tom, že po agapách byl každý vyzván, aby zpíval buď z Písma, nebo nějakou svoji vlastní skladbu.<sup>58</sup>

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.

---

<sup>54</sup> Srov. СОЛОВІЙ Мелетій: Божественна літургія , Львів: Свічадо, 1999, 18–20.

<sup>55</sup> Srov. L 4,16n.

<sup>56</sup> Srov. Mt 26,30.

<sup>57</sup> Srov. JOHN Pavel: Písně království, Řím: Křesťanská akademie, 1988, 12–13.

<sup>58</sup> Srov. БОГОЕВ Мирчо: Учебник по източно църковно пеене, София: Духовна семинария, 2001, 23–25.

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 tehdejší světě.

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 (chromatika, mikrointervaly, neurčité tónové výšky) prvotních křesťanských zpěvů začíná být v oblasti působnosti antické kultury korigována podle hudebních systémů řeckých teoretiků.

Řecká hudební teorie byla založena na matematických základech a byla přísně organizována. Tónový materiál této soustavy byl odvozen z akustických poznatků pythagorejců získaných během pokusů s dělením strun.<sup>59</sup> Z hlediska geneze liturgického zpěvu je podstatné, že jeho upravovatelé a kodifikátoři využili diatonický tónový systém založený na akusticky nejjednodušších intervalech, což vneslo do chorálních zpěvů stabilitu a známý uklidňující výraz, pro který je chorál považován širokou veřejností především za meditativní hudbu. Došlo tak k podivuhodné syntéze, kdy byl blízkovýchodní princip logogenické hudby, na kterém stála hudební složka liturgie Židů a prvních křesťanů, přesazen do evropského kulturního kontextu.<sup>60</sup>

Řečtina byla také až do 3. století liturgickým jazykem i v samotném Římě. Teprve kolem roku 250 začíná do římské liturgie pronikat latinský jazyk, především ze severoafrických římských provincií. Oproti květnaté a vášnivé řečtině se vlivem latinské právní rétoriky stala liturgická řeč strážlivější a jednodušší. Děje na poli liturgie se přirozeně dotýkaly i liturgického zpěvu - u Hyppolyta Římského již máme doložen zpěv preface před eucharistickou modlitbou. Latinská liturgie také nebyla pouhým překladem původního řeckého ritu, nýbrž přebírala zpěvy i z jiných zdrojů.<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> Srov. KYNCL Jaromír: *Od gregoriánského chorálu po současné zpěvní formy*, Český Těšín: Press-Pygmalion, 2004, 30–31.

<sup>60</sup> Srov. ADAM Adolf: *Liturgika*, Praha: Vyšehrad, 2001, 113–114.

<sup>61</sup> Srov. СОЛОВІЙ Мелетій М.: *Божественна літургія*, Львів: Свічадо, 1999, 29–31.

Vedle římsko-severoafričké větve západní latinské liturgie zde však existovaly i jiné rity, především ambroziánský (s centrem v Miláně), galikánský a mozarabický (hispánsko-visigótský). Ačkoliv měly s paleorománským ritem řadu shodných znaků, v mnoha jiných (např. uspořádání zpěvů během mše, uspořádání kalendáře - např. v ambroziánském církevním roce šest adventních nedělí místo čtyř). Na těchto ritech je pozoruhodné také to, že do pozdějšího syntetického repertoáru gregoriánského chorálu zprostředkovaly řadu vlivů z východní liturgie, především ze syrské a byzantské.<sup>62</sup>

### **2.3.2 Hudba v Písmu Nového zákona**

V Novém zákoně je popis hudebních nástrojů a samotného uctívání prostřednictvím hudby poněkud chudší. Výjimku zde tvoří kniha Zjevení, popisující hudební nástroje, zpěv andělů a oslavené církve. To ovšem neznamená, že by se v církvi zpěv nevyskytoval. V evangeliích se mluví o tom, že Ježíš se svými učedníky zazpíval chvalozpěv<sup>63</sup> a stejně tak apoštolé i ve vězení zpěvem oslavovali Boha.<sup>64</sup> Doxologii církve, interpretovanou formou hudby, můžeme nalézt zejména v Pavlových listech. Autor listu nám ukazuje, že církve ke zpěvu používala Žalmy<sup>65</sup>, ale zřejmě měla i své chvalozpěvy a duchovní písně,<sup>66</sup> které se při bohoslužbách zpívaly z popudu Ducha svatého.<sup>67</sup> Obsah některých chvalozpěvů, které později církve včlenila do svých kancionálů, nám částečně zanechal i Nový Zákon.<sup>68</sup> Je zde uvedena Mariina píseň – „Magnificat“ a Zachariášova píseň – „Benedictus“. Citát staré křesťanské Písně o Kristu je uveden i v epištole Timoteovi.<sup>69</sup>

---

<sup>62</sup> Srov. BOHÁČ Vojtech: Liturgika II., Prešov: Spolok biskupa Petra Pavla Gojdiča, 1994, 10–12.

<sup>63</sup> Srov. Mt 26,30.

<sup>64</sup> Srov. Sk 16,25.

<sup>65</sup> Srov. СОЛОВІЙ Мелетій М: Божественна літургія, Львів: Свічадо, 1999, 24–25.

<sup>66</sup> Srov. Ko 3,16 a Ef 5,19.

<sup>67</sup> Srov. 1 K 14,26.

<sup>68</sup> Srov. БОГОЕВ Мирчо: Учебник по източно църковно пеене, София: Духовна семинария, 2001, 5–7.

<sup>69</sup> Srov. 1 Tm 3,16.



Nový zákon se formou (resp. hudebními nástroji) prakticky nezabývá. Zato klade důraz na vnitřní postoj při uctívání, které má být v Duchu a v pravdě<sup>70</sup> a má vycházet především z vnitřního postoje a přesvědčení uctívajícího.<sup>71</sup>

### 2.3.3 Zpěv v rané církvi

Raná církev používala žaltář, na způsob psalmodie vytvářela nové zpěvy a adaptovala formy hymnu a ódy. Zpěv obce je ve Skutcích apoštolů<sup>72</sup> nazýván „plesáním“. Ještě dnes se používají v liturgické praxi zvolání, pocházející z chrámové a synagogální bohoslužby: *amen, aleluja, svatý*. Zvláště stojí za zmínku zvolání *Kyrie eleison*. Ve veřejném životě antiky tak vítal lid svého panovníka nebo jeho zástupce, případně tak prokazoval úctu jeho obrazu. Jestliže křesťané toto zvolání vztáhli na Ježíše Krista, vyznávali tak jeho přítomnost ve svém středu. Když takto upřeli ono zvolání císaři, znamenalo to totéž, co odmítnutí obětovat či odmítání jiných prvků, kvůli kterým byli křesťané označováni za velezrádce. Co do významu a funkce mělo zvolání *Kyrie eleison* podobně poslání jako *hosana*<sup>73</sup>. Nositelem zpěvu byla samotná obec věřících, tedy celek shromážděných členů obce. Přednes spočíval v tom, že se střídali předzpěvák a lid a to tak, že lid zpíval stále stejnou aklamaci. Řecké označení obce je *chóros* („rej“), které svou emocionální hodnotou odpovídá výrazu „plesání“.<sup>74</sup>

Zpráva o Poslední večeři se zmiňuje o tom, že Ježíš se svými učedníky zpíval obvyklé hallelové žalmy.<sup>75</sup> Pro porozumění starým formám je třeba vzít v úvahu, že dříve nemohl mít každý účastník bohoslužby knihu žalmů, a navíc neuměla řada lidí vůbec číst. Nejstarší formou žalmového zpěvu byl nejspíše jednoduchý nepřetržitý přednes žalmu jedním zpěvákem bez aktivní účasti posluchačů. Žalm se předkládá jako „čtení“,

---

<sup>70</sup> Srov. J 4,24.

<sup>71</sup> Srov. Ef 5,19.

<sup>72</sup> Srov. Sk 2,47.

<sup>73</sup> Srov. Mt 21.

<sup>74</sup> Raně-křesťanský význam slova *chóros* se dnes udržel ve slovním obratu „odpovídat sborem“, čímž se myslí všichni přítomní.

<sup>75</sup> Srov. СОЛОВІЙ Мелетій: Божественна літургія, Львів: Свічадо, 1999, 24–25.

pouze s tím rozdílem, že text se pro svůj lyrický či rapsodický charakter nečte, ale zpívá jej zpěvák (kantor).<sup>76</sup> Živý byl hlavně při mnišském nočním zpěvu žalmů, kde každý žalm přednesl vždy jeden přednášeč.<sup>77</sup>

U jednoduchých zcela známých žalmů bylo také možné, že se je shromážděná obec „rovnou“ modlila společně. V bohoslužbě obce se všude prosadilo responsoriální zpívání žalmů, hlavně jako odpověď na čtení. Také v tomto případě zpívá žalm obce zpěvák, obec vpadá do zpěvu refrénem - responzem po každém zpěvákem zazpívaném verši nebo po skupině veršů. Když se obě poloviny chóru verš po verši střídají během samotného zpěvu žalmu - antifonie se obohacují navzájem a ulehčují delší setrvání ve vzdávání chvály. Tím, že si navzájem střídavě předávají slovo a neustále pokračují v chválách, dávají dokonce výrazněji najevo, že Boha chválí jedním srdcem, než kdyby jednoduše zpívali společně. Vnitřně je možné řadit za sebou značně disparátní a mnohdy i problematické texty (proklínací žalmy), díky tomu, že písňový charakter žalmů nevyžaduje doslovné osvojení každé jednotlivé věty a vždy je otevřený pro křesťanský výklad. Specificky mnišská spiritualita je bezpochyby silně utvářena tímto stálým zabýváním se christologicky interpretovanými žalmy. Pro život obce věřících mohou naproti tomu získat takový význam jenom vybrané žalmy.<sup>78</sup>

### **2.3.4 Hudba v bohoslužbě**

Podstatnou složkou křesťanských bohoslužeb byl zpěv. Jádrem bohoslužby se stala téměř všude mešní oběť, uvedená a zakončená společnými modlitbami. Liturgie<sup>79</sup> nabývala pevnějších norem, ale

---

<sup>76</sup> Srov. СОЛОВИЙ Мелетій: Божественна літургія, Львів: Свічадо, 1999, 19.

<sup>77</sup> V poslední době se řada konventů vrátila k zpívání žalmů tímto starým způsobem přednesu.

<sup>78</sup> Srov. BERGER Rupert: Liturgický slovník, Praha: Vyšehrad, 2008, 561–562.

<sup>79</sup> Ve východních církvích rozumíme pod pojmem liturgie v širším slova smyslu komplex bohoslužeb a v užším svatou službu. Liturgie je řecké slovo (he teja lejtourgia). Slovo „lejtos“ znamená „národní“, patřící národu a „ergon“ znamená „dílo“, „skutek“ či „služba“. Staří Řekové nazývali liturgií veřejnou službu konanou ve prospěch celého národa jako např. službu vojáků, státních úředníků, práci na poli, na cestě, službu otroků nebo jinou práci konanou ve prospěch státu nebo národa. Liturgií nazývali též náboženské úkony, zvláště pak přinášení oběti božstvům. Tento náboženský, sakrální, význam slova přešel do křesťanské terminologie. Liturgie je tedy bohoslužebné shromáždění církevní obce, ve kterém dává Kristus skrze Ducha svatého ve zvěstování a

průběh obřadu se ustálil teprve po několika staletích. Hudební nástroje byly v bohoslužbách prvokřesťanské církve zakázány, protože údajně odváděly pozornost od zvěstovaného slova. Nemáme žádné doklady o tom, že by se zpěv žalmů, hymnů a ód doprovázel třeba lyrou nebo ručními tympány. Exegeté zaujímají jednoznačně odmítavý postoj k tomu, že by se v NZ daly nalézt doklady o tom, že křesťané užívali v liturgii hudební nástroje. Biblická místa, kde jsou křesťané vyzýváni k jejich užívání, vykládají zásadně v přeneseném smyslu. Vede je k tomu zjištění politického, sociologického a náboženského rámce, ve kterém se takové nástroje používaly. V tomto směru mají oporu i v SZ: kniha Daniel<sup>80</sup> hovoří o odmítání modloslužby bohatě doprovázené hudebními nástroji ze strany Judejců. A dále jsou dnes k dispozici nálezy dokládající, že se exekuce křesťanů v aréně dělala právě za zvuku varhan, fanfár a rohů.<sup>81</sup> Odmítavý postoj k nástrojům v liturgii se dodnes udržel v církvích Východu. Zde se tedy projevuje vliv raně-křesťanské tradice předkonstantinovské doby.

V liturgickém zpěvu se ujednotilo slavnostní čtení (lekce) a přednes žalmů s vyvinutějšími, ale hospodárnými melodickými typy ještě sylabickými<sup>82</sup> a s bohatě kolorovanými melismatickými<sup>83</sup> ozdobami (jubilacemi). Ze zpěvu žalmů (psalmodie)<sup>84</sup> a nově vytvořených textů (hymnodie)<sup>85</sup> se staly později dvě hlavní formy liturgického zpěvu.

---

svátostných znameníh věřícím podíl na svém velikonočním mysteriu (pascha, velikonoční tajemství) a umožňuje vykoupnému člověku dát Otci odpověď chval a díky modlitbami, písněmi a hymny. Proto se sv. liturgie nazývá i Boží nebo svatá služba. Srov. BERGER Rupert: Liturgický slovník, Praha: Vyšehrad, 2008, 246–247.

<sup>80</sup> Srov. Dan 3,5–12.

<sup>81</sup> Srov. ADAM Adolf: Liturgika, Praha: Vyšehrad, 2001, 112–113.

<sup>82</sup> Na každou slabiku jeden, řidčeji 2-3 tóny.

<sup>83</sup> Jedné slabice je přiřazen větší počet tónů s prodlevou.

<sup>84</sup> Psalmodie je jedna z hlavních forem křesťanského zpěvu. V rámci určitého žalmového modelu (žalm sestává z veršů o různém počtu slabik) se každý verš zpívá na tutéž žalmovou formuli:

- initium, vstupní melodický obrat, nejčastěji vzestupný
- tenor, způsob recitace žalmu, u něhož závisí počet tónů na počtu slabik verše
- flexa, malá cézura daná syntaxí verše, při níž hlas mírně klesne
- mediatio, kadence uprostřed verše
- terminatio, závěrečná kadence

Srov. KYNCL Jaromír: Od gregoriánského chorálu po současné zpěvní formy, Česky Těšín: Press-Pygmalion, 2004, 36.

<sup>85</sup> Hymnodie je zpěv nově vytvořených textů, a sice nejprve prózy, jako je tzv. doxologie. První veršované texty pocházejí od milánského biskupa Sv. Ambrože (339–397), který do

Specifickým, uměle vytvořeným způsobem je přednes responsoriální psalmodie, což laicky řečeno znamená, že sbor odpovídá na text zpívaný knězem, jáhnem, kantorem, přičemž responsum (refrén) se na závěr opakuje. Nejstarší známý příklad pochází z milánské liturgie asi ze čtvrtého století. Záhy byl doložen i antifonální<sup>86</sup> zpěv. U antifonálního zpěvu<sup>87</sup> existovalo několik formálních způsobů přednesu:

- a) u prostého opakování se každý nový verš zpíval na tutéž melodii,
- b) u progresivního opakování zpívaly střídající se sbory vždy dva verše na stejnou melodii,
- c) u refrénových forem zpívaly po dvou verších dva různé sbory (každý s vlastní melodií) textově a hudebně neměnný refrén.

Kromě těchto způsobů přednesu existovaly i smíšené formy.

V jednotlivých oblastech se zpěvní způsoby vyvíjely různě. Na východě si jednotlivé církve vybudovaly vlastní liturgické řády, z nichž některé vedle sebe setrvávají dodnes. Tak existují liturgie např. byzantská (řecká ortodoxní), ruská ortodoxní, etiopská, koptská a jiné.<sup>88</sup> Kromě zpěvu žalmů se pěstovaly i rané formy hymnodie - troparion<sup>89</sup>, kontakion<sup>90</sup> a kánon<sup>91</sup>.

Jedním z nejvýznamnějších a nejdůležitějších obřadů se stal obřad byzantský. Byzanc se stala kulturním centrem záhy po roce 330 n. l., když Konstantin I. Veliký přenesl svou rezidenci z pohansko - antického Říma do křesťanské Byzance. Staré hudební tradice žily v Byzanci ještě dlouho po dobytí této (dříve Východořímské) říše Turky (1453). Proto můžeme hovořit o třech epochách byzantského zpěvu. O době starého zpěvu do 14. století, době středního zpěvu od 14. do 19. století a době

---

hudebního projevu římské církve zavedl antifony a hymny. Sám byl autorem čtyř hudebních děl.

<sup>86</sup> Tento řecký termín vyjadřuje partnerskou rovnost, proto se při něm, na rozdíl od responsoriálního zpěvu, střídaly dva sbory.

<sup>87</sup> Antifonální zpěv - střídavý bohoslužebný zpěv, na němž se podílí sólový hlas a sbor nebo dva sbory; většinou jde o přednes žalmů.

<sup>88</sup> Srov. BOHÁČ Vojtech: Liturgika II., Prešov: Spolok biskupa Petra Pavla Gojdiča, 1994, 7-10.

<sup>89</sup> troparion - nově složený verš s prostou písňovou melodií zařazovaný mezi žalмовé verše; vznikl asi v 5. století.

<sup>90</sup> kontakion - útvar o mnoha strofách; jeho autory byli Sofronios Jeruzalémský, Sergios Byzantský a zejména Sv. Romanos.

<sup>91</sup> kánon - vznikl v 7-9. století; jeho základem je devět biblických kantik nebo ód. Ke každé ódě je připojeno několik strof (tropů) zpívaných na stejnou melodii.

nového zpěvu, která začala roku 1821 reformou biskupa Chrysanthose. Z doby sv. Efréma z Edessy (4. století) je doložena technika parodie, tj. zpěvu nových textů na oblíbené staré melodie a jím zavedený přízvučný princip. Původně krátké předzpěvy, vsuvky a dozpěvy v tropariích (žalmech) se rozrůstaly v kontakia (strofické hymny) a nakonec v celé cykly hymnů (kánony).<sup>92</sup>

## 2.4 Hudba v říšské církvi

Zatímco Konstantin I. Veliký se nechal na smrtelném loži pokřtít, učinil poslední příslušník Konstantinova rodu Julianus (361-363) zvaný Apostata (Odpadlík) zoufalý pokus šíření křesťanství zastavit. Byl však zabit v boji proti Peršanům a již dvacet osm let po jeho smrti (391) se křesťanství stalo státním náboženstvím pro ještě čtyři následující roky trvající jednotné římské impérium. Kněží a věřící mohli již bez překážek a strachu z pronásledování hlásat svoji víru a zakládat své kostely, kláštery a školy zpěvu. Nejaktivnějšími středisky liturgické hudební tvorby se stala města Jeruzalém, Antiochie, Alexandrie a na západě zejména Milán v Itálii.<sup>93</sup>

Konstantinovský obrat přinesl spolu s celým dvorním ceremoniálem i dvorní hudbu do církve. Je ovšem oprávněná i jiná perspektiva a sice ta, že se církev se svým obřadem zamíchala do dvorního a státního ceremoniálu. Takto vzniklé legování (smísení), tehdy souhlasně chápané jako „symfonie“, zahrnovalo slavnostní, nákladnou, odlišnou hudbu, v níž došlo ke spojení popsaných prvků raně-křesťanského zpěvu s šíří hudebního života antického světa.<sup>94</sup> Znamenalo to teď užívání nástrojů, přičemž zvláště významné postavení připadlo varhanám. Užívá se více hlasů, čemuž se v pramenech říkalo „*diaphonia basilica*“ a dochází

---

<sup>92</sup> Srov. СОЛОВІЙ Мелетій: Божественна літургія, Львів: Свічадо, 1999. 42–46.

<sup>93</sup> Srov. ВОНАЧ Vojtech: Liturgika II., Prešov: Spolok biskupa Petra Pavla Gojdiča, 1994, 10–14.

<sup>94</sup> ДИНЕВ Петър: Църковно-певчески сборник- част първа, София: Радка Тончева, 2005, 8–9.

k rozdělení úkolů mezi větší počet chórů a sólistů. Tyto chóry byly na císařském dvoře tvořeny stranami „modrými“ a „zelenými“.<sup>95</sup>

V byzantských pramenech je též zmínka o předzpěvácích a varhanících. Tento popis byzantské církevní hudby se vztahuje nejprve na situaci císařského dvora v Konstantinopoli. Na všech ostatních místech impéria, kde se slavila liturgie, se jistě církevní hudba nechala vést zpěvem předkonstantinovské éry a hudební prvky dvorního ceremoniálu se prosazovaly jen tu a tam a pomalu. V exegetické literatuře říšsko-církevní doby se udržuje už popsáný odmítavý postoj k užívání nástrojů. V samotném Římě není ještě dlouhá staletí vůbec žádná řeč o varhanách a jiných nástrojích. Pozvolna začal narůstat význam Říma jako centra křesťanství. Vznikaly školy zpěvu a především se tu formoval papežský sbor. V době pontifikátu Pelagia II. (+590) převzal péči o tento sbor skromný benediktýnský mnich - budoucí papež Řehoř I. Veliký. Na Západě se liturgický obřad pod tlakem obecně uznávaných církevních autorit sjednotil ve víře, obřadech i zpěvu. Přirozeně přijímal i některé východní formy křesťanství, především syrské a řecké, ale liturgickou řečí se postupně stávala latina. Východní praxi antifonického přednesu i formu hymnů přenesl do západní liturgické bohoslužby například Sv. Ambrož (+397), biskup milánský.<sup>96</sup>

Liturgický zpěv byl předmětem soustavné péče římských biskupů, kteří začali postupně budovat papežský primát. Podle vzoru římské scholy cantorum<sup>97</sup> vznikaly biskupské a klášterní školy církevního zpěvu. V Anglii vynikly Canterbury a York, v panství Karlovců Aachen (Cáchy), Rouen a Metz, v Německu Reichenau a v dnešním Švýcarsku Sankt Gallen. V osmé století byly oficiálně zavedeny hymny a o něco později zpěvy k nově ustáleným částem mše a k počtě nových světců.<sup>98</sup>

---

<sup>95</sup> Srov. БОГОЕВ Мирчо: Учебник по източно църковно пение, София: Духовна семинария, 2001, 11.

<sup>96</sup> Srov. ADAM Adolf: Liturgika, Praha: Vyšehrad, 2001, 114.

<sup>97</sup> Schola cantorum (škola zpěváků) - specializovaný papežský sbor a škola zpěváků, v níž byli školeni pěvci pro zpěv chorálu; institucionalizoval ji v Římě Řehoř I. a stala se vzorem, podle něhož se pak zakládaly školy v celé Evropě; nejslavnější byly v Tours, Metách a Sankt Gallenu.

<sup>98</sup> Srov. ADAM Adolf: Liturgika, Praha: Vyšehrad, 2001, 115–116.

### 3. Liturgický zpěv

Zpěv je způsob hudebního vyjadřování, vhodný pro chrám. Vše, co je v chrámu proneseno, se stává zpěvem. Zpěv má dva významy: na jedné straně znamená bohoslužbu a na druhé straně je čistě muzikálním prvkem. Hranice mezi recitací a zpěvem je nezřetelná, volně plynoucí. Dají se definovat různé gradace muzikálního prvku.<sup>99</sup>

#### 3.1 Psalmodie recto tono

Psalmodie recto tono je vlastně nejprimitivnější forma, v níž se muzikální prvek v bohoslužbě vyskytuje. Vyznačuje se konstantní výškou tónu. Délka tónu jednotlivých slabik je přitom krátká a neurčená. Prodlužování tónů nebo případné odchylky od konstantní výšky tónu se vyskytují jen ke konci čtení. Není tu žádný zřetelný rytmus a téměř žádné výkyvy v dynamice.<sup>100</sup>

#### 3.2 Ekfonesis

U ekfonesis výška tónu už není tak konstantní jako u psalmodie recto tono, mohou se vyskytnout některé případné výchyly na počátku a konci fráze v zřetelných intervalech. Příležitostně se vyskytne větší prodlužování tónů, avšak stále ještě bez výrazného rytmu. Malé odchylky v dynamice jsou možné. Střední, konstantní výška tónu leží poněkud výše než u psalmodování. Hlavní charakteristikou ekfonese zůstává střední část fráze, která je recitována na jedné výši tónu, zatímco závěr a případně začátek fráze nebo celého textu vykazuje již melodické známky zpěvu.<sup>101</sup>

---

<sup>99</sup> БОГОЕВ Мирчо: Учебник по източно църковно пеене, София: Духовна семинария, 2001, 11–14.

<sup>100</sup> Srov. tamtéž, 13–15.

<sup>101</sup> Např. slavnostní čtení Písma svatého - lectio solemnis v západní církvi, v řecké, srbské, bulharské církvi nebo doxologie kněze na konci ekteníí.

### 3.3 Kantilace

Kantilace se striktně odlišuje od vlastního zpěvu. Nemá žádnou samostatnou melodii, spíše jenom pevnými formulemi a obraty zvyšuje a zvýrazňuje přirozený tok řeči. Pro svůj improvizací a vedení řeči napodobující charakter je jako každý recitativ typickým úkolem sólisty. Liturgická kantilace vyrostla též z praktických potřeb: ve větším prostoru nebo před větším shromážděním je obtížné dosáhnout jasné srozumitelnosti přednesu. Vyrůstá však i z hlubších důvodů. Modlitba musí být pronášena přesvědčivě a s důrazem; tichý vemlouvavý přednes by z modlitby předsednické udělaly modlitbu soukromou. Platí to zejména o textech, které mají samy o sobě hymnickou povahu, jako např. preface. I pro zvěstování ve čteních sice platí podobné úvahy, ale musí se respektovat literární druh textu. Hymnické texty volají po vyšším stylu, disciplinární napomenutí epištol něco takového nesnášejí. Evangelia ve sváteční bohoslužbě by se podle mínění některých liturgistů měla spíše „kantilovat“. V řadě oblastí byla kantilace zdiskreditována proto, že se zaměňovala s dříve hodně propagovaným přednesem na jednom tónu bez kadencí. Tento tonus rectus zcela znivelizoval rytmus i melodické modulace řeči. Správná kantilace naproti tomu zvýrazňuje a podtrhává právě rytmus a melodické variace řeči.<sup>102</sup>

### 3.4 Zpěv

Zpěv je další gradace ekfonese. Rozdílné výšky tónů v chodu slabik v přesně určených intervalech tvoří melodickou linii. Délka tónu je rozdílná a relativně měřitelná. Horizontální spojení několika tónů na jedné slabice tvoří melisma. Rytmus je zřetelně rozpoznatelný a v tempu mohou nastat velké výkyvy.<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> Srov. BERGER Rupert: Liturgický slovník, Praha: Vyšehrad, 2008, 180–181.

<sup>103</sup> Srov. ХАДЖИЕВ Парашкев: Елементарна теория на музиката, София: Издателство Музика, 1983, 5–6.



Zpěv není něčím, co vstupuje do liturgie jen jako zdobný prvek, jako prostředek umělecké výbavy liturgie, zpěv sám je jednou stránkou liturgie, její nezbytnou a integrující součástí. Zpěv není oblečením, ale tělem liturgie; není to tak, že předem dané texty se dodatečně zhudebňují, nýbrž že liturgie podstatným dílem sestává z písní a zpěvů, které se na Západě v důsledku úpadkového vývoje mohly posléze také jen prostě recitovat.<sup>104</sup>

Při slavnostním vzdávání díky a chvály Boží v eucharistii je zpěv tou nejpřirozenější formou vyjadřování. Shromáždění radostně naladěných lidí se vždycky vyjadřuje zpěvem. Platí to nejen o slavení eucharistie při mši, ale o každém liturgickém shromáždění, speciálně také o oficiu, modlitbě (zpěvu) hodinek. Už apoštolské listy vybízejí ke zpěvu<sup>105</sup> a hymnická místa tradují nejen epištoly, ale i apokalypsa (zpěvy apoštolské církve). Rozsáhlé skupiny křesťanstva připouštějí do bohoslužby dokonce hudební nástroje.<sup>106</sup>

Církevní tradice rozlišuje při zpěvu liturgických textů dvě formy - „accentus“ a „concentus“. Accentus - to, co se zpívá k někomu, k něčemu - není pro naše dnešní ucho vlastně ani zpěvem, nýbrž spíše povznešenou či nadnesenou mluvou v podobě kantilace biblických čtení a v podobě slavnostní modlitby (také preface) nebo aklamace, tj. dialogického odpovídání obce věřících. Takovéto akcentuální formy nejsou opatřeny notací, nýbrž jen drobnými pomocnými znaky nad textem (akcenty). Naproti tomu formy concentu jsou vlastním umělým a uměleckým zpěvem a předpokládají provedení sborem (scholou). Jsou především ve zpěvech procesionálních pro sváteční liturgii a ve zpěvech rezponzoriálních, pokud jsou prováděny scholou (mezizpěvy). Pro dnešní uspořádání mešní liturgie je důležitější funkční rozlišování zpěvu akčního a doprovodného. Akční zpěv je sám o sobě liturgickým úkonem. Celé shromáždění realizuje tento zpěv aktivně nebo nasloucháním, aniž se

---

<sup>104</sup> Srov. БОГОЕВ Мирчо: Учебник по източно църковно пеене, София: Духовна семинария, 2001,

<sup>105</sup> Srov. Kol 3,16n; Ef 5,19n.

<sup>106</sup> Srov. KYNCL Jaromír: Od gregoriánského chorálu po současné zpěvní formy, Česky Těšín: Press-Pygmalion, 2004, 40–42.

přítom děje cokoli jiného. Akční zpěvy závisejí na textu. Ten nelze libovolně zaměňovat ani neomezeně parafrázovat nebo zpracovávat písňovou formou. Nemohou-li se tyto zpěvy z nějakého důvodu zpívat, musí se jejich text alespoň recitovat, jelikož by se tak neučinil nezbytný krok v průběhu bohoslužby.<sup>107</sup>

Doprovodné zpěvy nemají naproti tomu takovouto samostatnou funkci, doprovázejí pouze nějaký jiný liturgický úkon. Tyto zpěvy se obecně vyvinuly až pro sváteční bohoslužby velkého shromáždění obce jakožto hudební obohacení důležitých liturgických procesů. Mohou i chybět, jelikož to podstatné se děje v úkonech, které tyto zpěvy pouze provázejí. Doprovodná funkce záleží na hudební povaze, text tu má menší význam než při akčních zpěvech, takže má málo smyslu tento text při odpadnutí zpěvu předčítat<sup>108</sup>, lepší náhradou pro vznik doprovodné funkce je nějaká parafráze nebo odpovídající píseň. Přítom se uplatňuje náležitým způsobem chrámový sbor. Běžné dělení mešních zpěvů na -ordinarium (neměnné) a proprium (proměnlivé mešní zpěvy) slouží jen pohodlnějšímu užívání a je spíše zavádějící, jelikož staví do stejné řady zpěvy se zcela odlišnou funkcí.<sup>109</sup>

### **3.5 Vícehlas**

Doba církevních Otců vyzvedla jako ideál pro křesťanskou bohoslužbu, na rozdíl od bohoslužeb pohanských, jednohlasý zpěv bez doprovodu. Na Západě začíná ve středověku doprovázet melodii druhý hlas. notu za notou, jako kvartové nebo kvintové organum. Zatímco zpočátku bylo charakterizováno vícehlasostí svátků, byly později vícehlasně provedeny také části neměnného ordinaria a nakonec se spojily do řady mešního ordinária. Jakkoli úzce je vázána vícehlasost na chór, v zásadě zpěv obce nevyklučuje. Organum je zpočátku zřejmě sólový horní hlas nad chorálním základem zpívaným větší skupinou zpěváků. V

---

<sup>107</sup> Srov. BERGER Rupert: Liturgický slovník, Praha: Vyšehrad, 2008, 561–562.

<sup>108</sup> Vytvářela by se tím zcela falešná funkce - čtením textu písňe nevzniká žádná píseň.

<sup>109</sup> Srov. KYNCL Jaromír: Od gregoriánského chorálu po současné zpěvní formy, Český Těšín: Press-Pygmalion, 2004, 53–59.

dnešní době hledá chrámová hudba opět formy, ve kterých by se dal spojit vícehlasý zpěv chóru s jednohlasým zpěvem obce. Byzantská chrámová hudba zůstala v podstatě jednohlasou. Hlavně ve zpěvech bohatě zdobného typu (papadikon) zná ale tzv. ison, udržení hlavního tónu nebo hlavních tónů tóniny na způsob varhanního punktu malou skupinkou zpěváků během provedení celého kusu. Všechny národní církve vycházející z Byzance zpočátku tento druh zpěvu převzaly. Od 16. století z něho ukrajinská a ruská církev vytvářely trojhlasý zpěv, který se převážně pod vlivem italské hudby dále rozvíjel v bohatý mnohohlas. Také v Řecku se už několik desetiletí ve farních kostelech stále více prosazuje mnohohlasý chór.<sup>110</sup>

### 3.6 Přednes nápěvů

Liturgické dění a stavba bohoslužby vyžadují pro muzikální ztvárnění slova různé přednesy nápěvů. Muzikální druhy přednesu nápěvů lze rozdělit do dvou skupin:<sup>111</sup>

1. Sólově přednášené nápěvy: psalmodie, ekfonese přednášené knězem, jáhnem či lektorem (kantorem). Jsou tři druhy ekfonese:

- a) krátká zvolání modlitby nebo aklamace, spočívající v jedné nebo několika málo frázích, např. ektenie a závěrečné doxologie kněze;
- b) ekfonetická recitace určitých modliteb, jejíž nápěv může kolísati mezi psalmodií a ekfonesí;
- c) slavnostní čtení Písma svatého.

2. Sborově přednášené nápěvy: přednášené unisonno nebo vícehlasně několika zpěváky.

Všechny sólové a sborové přednesy nápěvů se při bohoslužbě porůznu kombinují a dají se klasifikovat následovně:<sup>112</sup>

1. Antifonální nápěv: Dva sbory, stojící napravo a nalevo od ikonostasu zpívají střídavě, k čemuž typikon předpisuje vlastní pravidla.

---

<sup>110</sup> Srov. BERGER Rupert: Liturgický slovník, Praha: Vyšehrad, 2008, 534.

<sup>111</sup> Srov. ДИНЕВ Петър: Църковно-певчески сборник- част втора, София: Радка Тончева, 2000, 15–17.

<sup>112</sup> Srov. tamtéž, 17–19.

2. Epifonální (nebo hypofonní) nápěv: Ke každému verši žalmu se zpívá refrén (epifona popř. hypofona), střídavě mezi předzpěvákem a sborem nebo mezi pravým a levým sborem.

3. Responsorní nápěv:

- a) Odpovědi jako: „Hospodi pomiluj“, „I duchu tvému“.
- b) Kombinace antifonního a responsorního nápěvu. Lektor recituje všechny verše žalmu, přičemž zpěváci odpovídají prvním, lektorem předzpívaným veršem.<sup>113</sup>

4. Nápěv kanonarchův: Tento nápěv je oblíben obzvláště v ruských monastýrech. Podobá se nápěvu responsornímu a může být neodborníkem s ním snadno zaměňován. Mohli bychom jej označit jako „zpěv s nápovědou“, neboť role kanonarcha ve sboru skutečně odpovídá roli nápovědy. Kanonarch ohlašuje text zpěvu, frázi po frázi tím, že psalmoduje na jednom tónu a zpěváci opakují ohlášený text melodicky. Tato metoda dovoluje většímu počtu zpěváků zpívat bez knihy. Knihu používá jen kanonarch, aby z ní napovídal.<sup>114</sup>

5. Hymnický nápěv: Nepřerušovaná píseň, hlavně neproměnné části bohoslužeb nebo proměnné ale zvláště slavnostní (a tedy i všeobecně známé).<sup>115</sup>

Mluva se nepokládá za liturgickou a používá se jen při kázání, přičemž musíme uvážit, že zde se už jedná o rétoriku. Toto umění mluvy se ovšem výrazně odlišuje od rétoriky světské. Přednes mluveným nápěvem bývá i při hlasité řeči a namáhání hlasu ve velkých chrámech většinou málo srozumitelný, což je podmíněno především akusticky.<sup>116</sup> Při mluvení jsou samohlásky velmi krátké a bývají explozivně artikulovány. Výška tónu každé samohlásky se různí a kolísá dokonce v rozsahu jedné samohlásky ve slabice, nemůže být tudíž přesně určena. V psalmodii a ekfonesi je naproti tomu tato výška tónu určitelná.

---

<sup>113</sup> Takto se přednášejí např. prokimeny.

<sup>114</sup> Tímto způsobem se zpívají ponejvíce stále se měnící texty proměnných částí bohoslužeb (hlavně stichir).

<sup>115</sup> Např. Cherubínská píseň, hymnus Světlo tiché při večerní bohoslužbě atd.

<sup>116</sup> Srov. БОГОЕВ Мирчо: Учебник по източно църковно пеене, София: Духовна семинария, 2001, 12–13.

Aby se zpěváci ve velkém prostoru akusticky prosadili, používají různých pomůcek.<sup>117</sup>

### **3.7 Citová stránka hudebního prvku**

Citová stránka hraje ve východní liturgii velkou roli: muzikální prvek slouží k tomu, aby upoutal pozornost na myšlenky textů, a dociluje citovou odezvu na ideový obsah. Instrumentální hudba sama vytváří jen mlhavě definovatelnou náladu, kterou můžeme charakterizovat jako smutnou, slavnostní, radostnou. Naproti tomu u zpěvu nálada není připravována, vzniká spíše jako reakce na konkrétní myšlenky textu a vyjadřuje se v povaze melodie, resp. v hudebním ztvárnění. Tato reakce je závislá na povaze zbožnosti přítomného lidu, jeho muzikální vnímavosti a vkusu doby. Tato reakce na konkrétní myšlenky textu vyžaduje dobrý, pravý a ze srdce prýstící přednes zpěvu.<sup>118</sup>

Prostřednictvím hymnické řeči rozumí každý něčemu z obsahu. Také to nezůstává na povrchu, neboť znakem východní spirituality je meditativnost, prohlubování opakováním, vnitřním tichem. Ticho, které bývá často vkládáno při bohoslužbách západní církve jako přestávka v liturgickém dění, pociťují mnozí jako prázdnotu. Ve východních liturgiích je ono ticho v západním smyslu přerušením. Snášet opravdové ticho v pospolitosti a duchovně ho zúrodnit, to předpokládá bohatou míru spirituality. Podle byzantského chápání ritu nejsme to my, kdo vytváří bohoslužbu, nýbrž bohoslužba se koná, „děje se“.<sup>119</sup>

---

<sup>117</sup> Např. u Řeků bývají nasazovány vysoké tenory, aby se tím zredukoval počet slyšitelných vrchních tónů, nebo u Rusů zpívají hluboké basy, které pak přednášejí velmi pomalu a tóny oddělují. Nízké frekvence mají daleký dosah.

<sup>118</sup> Srov. TAFT Robert: *Život z liturgie – tradice Východu i Západu*, Refugium Velehrad – Roma: Olomouc, 2008, 280–282.

<sup>119</sup> Srov. BOHÁČ Vojtech: *Liturgika I.*, Prešov: Spolok biskupa Petra Pavla Gojdiča, 1997, 9–11.

## 4. Charakteristické vlastnosti byzantského liturgického zpěvu

### 4.1 Byzantské chápání bohoslužby

V tradici východní duchovní hudby připadá chrámovému zpěvu vznešený úkol a ušlechtilá role sloužit, být služebníkem slova – nosného prvku bohoslužby, a služebníkem ritu, ustálené formy kultovních úkonů. Církevní hudba není samostatným oborem, kde by platily vlastní zákony, ale má za úkol nést liturgické dění. V tom se odlišuje od hudby světské.<sup>120</sup> Nemůžeme nikdy mluvit o církevním zpěvu, aniž bychom do toho nezahrnuli liturgické dění. Tento názor jak Západ tak Východ sice sdílí, ve východní církevní hudbě ovšem nacházíme výraznou pestrost forem.<sup>121</sup>

Vstoupíme-li do východního chrámu, jsou nápadné dvě věci: při bohoslužbě se nemluví, nýbrž vždy zpívá, a zpěv není nikdy doprovázen nástroji. Úkolem zpěváků v chrámu je, aby se ve správném usebrání mysli podíleli na spoluvytváření bohoslužby, vědomě usilovali o zkrášlení liturgie. Hudba je umění, avšak umění v církvi není nikdy samoučelné, nýbrž je vloženo do našeho lidského úsilí chválit Stvořitele.

Bohoslužba je oslavné zpřítomnění Božího díla spásy a současně je vždy také kontemplace. Liturgie v sobě zahrnuje oslavu Boha a spásu člověka, proto je zdrojem a vyvrcholením křesťanské existence. V byzantském chápání kultu je liturgie theofanií – zjevením Boha. Eucharistie není tedy jednoduše připomínka nebo vzpomínka, nýbrž zpřítomnění Božího díla spásy, Kristovy smrti a vzkříšení.<sup>122</sup> Pochopení toho musíme hledat v Platónově systému (učení o ideích), o předobrazu (idea) a odrazu (eikon – z toho ikona – účast na idej).

---

<sup>120</sup> Srov. ДИНЕВ Петър: Църковно-певчески сборник- част втора, София: Радка Тончева, 2000, 15–16.

<sup>121</sup> Srov. СОЛОВІЙ Мелетій: Божественна літургія, Львів: Свічадо, 1999, 42–44.

<sup>122</sup> Srov. TAFT Robert: Život z liturgie – tradice Východu i Západu, Olomouc: Refugium Velehrad – Roma, 2008, 152–153.

Paralelu k liturgii tvoří uctívání ikon, kde skrze obraz je svatý přítomen mezi námi. Není nikdy uctíván předmět, nýbrž to, co zobrazuje. Ve východních chrámech dělí stěna s obrazy – ikonostas – oltářní prostor od chrámové lodi, tedy symbolicky nebe a zemi.<sup>123</sup> Tím bohoslužebný prostor připomíná starozákonní chrám. Tak jako opona zakrývala svatostánek v židovském chrámu, zakrývá ikonostas oltářní prostor. Liturgie je zaměřena na budoucnost, je jakýmsi přechodem mezi nebem a zemí. Eucharistie je zálohou spásy. Není to připomínka země, na níž hledí andělé. Andělé nesestupují k nám na zem, ale my se vznášíme vzhůru, noříme se do božské sféry, neboť bohoslužba je vždy také současně rozjímáním. Liturgie je theofanií. Bůh se „pohybuje“ a pozdvihl nás nyní do našich nebeských příbytků, proto je liturgie také vždy akcí, pohybem směrem k Bohu.<sup>124</sup> Bohatství symbolů bohoslužebných úkonů odpovídá tomuto základnímu chápání a obsahuje je. Liturgický text je nosným prvkem bohoslužby, ať je to modlitba, chvála, povznesení duše k Bohu, výklad textů Písma či kázání. Akustické zákony hudby a vlastnosti lidského hlasu, tedy muzikální prvek sám je prostředkem, který nese texty a liturgické dění, vštěpuje je hlouběji do paměti a ovlivňuje emocionálně význam a výklad textů. Musíme tedy síly formující bohoslužbu vždy chápat v určitém pořadí ritus–slovo–hudba jako vzájemně přiřazené. To platí nejen pro východní bohoslužbu, nýbrž pro chrámovou hudbu všeobecně. Církevní zpěv není jenom součástí vokální hudby, nýbrž autonomní oblast hudby. Zde panují vlastní estetické zákony, které neplatí pro světskou hudbu a naopak.<sup>125</sup>

---

<sup>123</sup> Srov. BOHÁČ Vojtech: Liturgika II., Prešov: Spolok biskupa Petra Pavla Gojdiča 1994, 54.

<sup>124</sup> Srov. BOHÁČ Vojtech: Liturgika I., Prešov: Spolok biskupa Petra Pavla Gojdiča, 1997, 10–11.

<sup>125</sup> Alexandr Kastalskij, velký reformátor ruského církevního zpěvu, to vyjadřuje takto: „Bylo by žádoucí, abychom v chrámě měli takovou hudbu, kterou neslyšíme nikde mimo chrám, která se od světské hudby odlišuje právě tak jako liturgické roucho od všedního oděvu.“ Srov. ФИНЛАНДСКИ Павел: Нашата литургия, София: Омофор, 2005, 8.

## 4.2 Druhy liturgických zpěvů

Zpěv můžeme rozdělit do tří základních druhů stylu: *irmologicko-sylabický* styl, *stichiricko quasi-sylabický* styl a *papadický* či *asmatický* styl. Někteří autoři<sup>126</sup> k nim přidávají i *samohlasný* styl. Tyto styly jsou všem orientálním církvím společné.<sup>127</sup>

### 4.2.1 Irmologický styl

Každá píseň ze které jsou sestaveny kánony<sup>128</sup> obsahuje několik veršů ze kterých první, sloužící jako vzor a spojení následujícím, se nazývá irmos a zpívá se rychleji než ostatní. Všechny liturgické zpěvy, které se zpívají v podobném, živém tempu se jmenují podle irmosu – irmologické. Irmologickým stylem se zpívají: tropary<sup>129</sup>, kondaky, sedalny, antifony, prokimeny, kánony s irmosy, Ž 50 a všechny ostatní liturgické zpěvy, které mají charakter a tempo podobné irmosu. Irmologické nápěvy vždy nedodržíjí stupnice svého hlasu. To znamená, že můžou skončit v jiném hlasu z oktoichu než ve kterém začaly. Z toho je zřejmé, že irmologický styl byl ustanovený v rané církvi ještě před reformováním zpěvu a sestavením osmihlasníku.

---

<sup>126</sup> Srov. БОГОЕВ, Мирчо: Учебник по източно църковно пеене, София: Духовна семинария, 2001, 58–59.

<sup>127</sup> V prvních několika staletích se zpěv v různých křesťanských církvích lišil a nebyl jednotný. Někde se zpívalo společně v unisonu, jinde – jako například v Egyptských monastirech – monofonálně (jeden zpíval a ostatní naslouchali). V Antiochii zpívali antifonálně (s odpovědí), kdy se zpívající lid rozdělil na dvě skupiny (2 chóry) a střídali se. V Alexandrii kantor zpíval a ostatní opakovali totéž. Sněm v Laokedokii (r. 364) ustanovil klerikální zpěv, který se praktikuje dodnes v církvích byzantských obřadů.

<sup>128</sup> Kánon: V liturgickém jazyce označuje poetickou skladbu části ranního oficia (Orthros). Za tvůrce básnické formy kánonu se považuje Ondřej Krétský (zemřel r. 740). Složil velký kající kánon čítající 280 strof, dnes zpívaný večer ve středu 5. postního týdne. Sama básnická forma vznikla v Jeruzalémě a prostřednictvím studijského kláštera v Cařihradě byla přenesena do celé Byzance. Kánon je složen z devíti kantik (ód) vzatých z Písma svatého. Každé z těchto kantik má více méně velký počet troparů, které určují její rytmus a melodii. Ve všech kánonech chybí druhé kantikum. Toto druhé kantikum vyjadřuje smutek a pokání a proto se užívá pouze v postě. Kánon se provádí přísně antifonálně dvěma sbory (četné zachované rukopisy jsou liturgickými příručkami pouze pro jeden z obou sborů a obsahují proto jen polovinu troparů). Závěrečná strofa - katavasia, obvykle stejná jako irmos - se zpívá tak, že obě chórové poloviny sestoupí z chórových míst dolů do středu a tam zpívají katavasií společně. Srov. BERGER Rupert: Liturgický slovník, Praha: Vyšehrad, 2008, 178.

<sup>129</sup> Irmologický styl je ještě známý pod jménem troparický, protože do této kategorie liturgických písní jsou zahrnuty nejvíc tropary.



#### 4.2.2 Stichirický styl

Liturgické písně, které mají básnický charakter se jmenují stichiry.<sup>130</sup> Nejčastěji připomínají události z Ježíšova života nebo chválí Bohorodičku a svatého dne. Stichiry zpíváme na všech Večerních, utrenních a na skoro všech obřadech jako jsou: trebi, tejnstva (svátosti) a soukromé pobožnosti. Zpívají se v pomalejším tempu než irmosy a tropary. Před stichirem jsou vždy verše z určitého žalmu.<sup>131</sup> Verše většiny stichir jsou od sebe odděleny hvězdičkou (\*), která ukazuje místo kde v řeckém originálu končili verše a má jenom orientační charakter přispívání. Při slovanském překladu z řeckého originálu (to platí i pro ostatní překlady) nebylo možné zachovat stejný počet slabik ve verši a básnický charakter stichir se přitom částečně vytratil.<sup>132</sup>

#### 4.2.3 Samohlasný styl

Samohlasné jsou stichiry, které se zpívají podle stupnice osmihlasníku, ale mají zvláštní, trochu jiné melodie.

Samohlasným stylem zpíváme: „Hospodi vozvach“, „Vsja koje dychanije“ a jejich vozkresné (nedělné) stichiry; Evangelní stichiry a stichiry na Litiích; „Svjatyj Bože“, „Otca i Syna i Svjataho Ducha“ a „Dostojno jest“.

Samohlasné melodie se zpívají dvakrát pomaleji než irmologické a trochu pomaleji než stichiry.

Velmi časté jsou modulace<sup>133</sup> a střídání vysokých a nízkých tónů. Důstojné a bezproblémové zpívání tak složitých melodií skutečně předpokládá dodržování klidného a pomalého tempa.

Samohlasné nápěvy u kterých se nezachovaly původní melodie zpíváme podle samohlasných, které jsou známé.<sup>134</sup>

---

<sup>130</sup> Stichira je řecké slovo a znamená „píseň z veršů“ – báseň.

<sup>131</sup> Především jsou to tyto žalmy: Ž 116, Ž 129, Ž 141, Ž 148, Ž 149 a Ž 150.

<sup>132</sup> Srov. БОГОЕВ, Мирчо: Учебник по източно църковно пеене, София: Духовна семинария, 2001, 60–61.

<sup>133</sup> Modulace je přechod ze stupnice jednoho hlasu do stupnice jiného hlasu.

<sup>134</sup> Srov. ДИНЕВ Петър: Църковно-певчески сборник - част първа, София: Радка Тончева, 2005, 42–44.

#### 4.2.4 Papadický styl

Písně tohoto stylu obsahují málo slov, ale mají bohatou melodii se spoustou ozdob (např. legato). Zpívají se pomalu a slavnostně. Slovo „papadický“ pochází z řeckého „papas“ – otec, kněz. Obykle se tyto melodie zpívají během dlouhých modliteb kněze při liturgii. Papadickým způsobem se zpívá také během dlouhých liturgických průvodů.

Tímto stylem se zpívá: Cheruvimská píseň, Přičasten, „Svjatij Bože“ (Trisagion), tropary a kondaky během svaté Četeridesjatici a na smutečních obřadech a obřadech Velkého Páteku.

Na velké slavnosti a v případech, že je nutné, aby zpěv byl pomalý a dlouhý, se papadicky zpívají i stichirické melodie (nápěvy).<sup>135</sup>

#### 4.3 Samopodobný a podobný zpěv

*Samopodobné* nazýváme vzory vybraných písní s ustálenými melodiemi, které nejsou převzaté z jiných nápěvů. Melodie samopodobných zpěvů slouží jako vzory, podle kterých zpíváme písně bez vlastních melodií - *podobné*. Před podobné písně se píše několik slov ze samopodobných, abychom se dozvěděli jakou melodií máme zpívat.<sup>136</sup>

#### 4.4 Ison

Liturgický zpěv ve východních byzantských církvích se odlišuje od zpěvu v západní (latinské) církvi, která přijala mnoho podnětů ze světské hudby a používá k doprovodu své bohoslužby harmonické nástroje (harmonium, varhany). Velice oblíbený je i vícehlasný (harmonický) zpěv. Sbor nebo zpěváci, kteří se podílejí na vytváření Bohoslužby, se někdy rozdělí na čtyři hlasy: soprán, alt, tenor, bass.

Charakteristická vlastnost východního zpěvu je dvojhlasný zpěv. Část zpěváků zpívá jeden ze tří hlavních tónů stupnice (tonika, subdominanta

---

<sup>135</sup> Srov. БОГОЕВ, Мирчо: Учебник по източно църковно пеене, София: Духовна семинария, 2001, 63–64.

<sup>136</sup> Srov. ДИНЕВ Петър: Църковно-певчески сборник- част първа, София: Радка Тончева, 2005, 6–7.

nebo dominanta) – zpívají *ison*<sup>137</sup> a ostatní zpívají hlavní melodii. Jestliže v melodii nejsou vhodné harmonické podmínky pro *ison*, všichni zpívají společně – unison.

Správně používaný *ison* má velkou uměleckou hodnotu. Tento zvláštní druh harmonie je součástí osmihlasného zpěvu (*oktoichu*) od samého počátku. To potvrzuje i fakt, že kvůli službám, které se udělovaly jako nižší svěcení: zpěvák (*kantor*) a čtec (*lektor*), existovala i služba *isonuicího* zpěváka – *isonista*. Tato služba byla nelehká a velmi důležitá. Díky *isonistovi* měl *kantor* vždy spojení s osmihlasným tónem hlasu, zpěv byl snazší a dopouštělo se méně chyb. *Isonující* zpěvák nezpíval text, ale jenom samohlásky, (a, e, i, o, u...) které dominují při dělení slov.<sup>138</sup> V některých východních církvích se *ison* zpívá i dnes.

## 4.5 Rytmus

Největší rozdíl mezi světskou a církevní hudbou je rytmus. Církevní hudba nepoužívá rovnoměrné takty (2/4, 3/4, 4/4 atd.) Hudební věty se od sebe oddělují podle smyslu a obsahu textu a říká se jim „kolena“.<sup>139</sup> V dlouhých větách se kolena roztahují a při krátké se smršťují. Akcent hlasu se shoduje s gramatickým přízvukem. Konečným cílem je, aby se zpívalo tak jak mluvíme. Proto se na začátku notového zápisu nepíše číslo určující rytmus, ale jen styl (*tempo*) jakým máme zpívat a tón na kterém se *ison* nachází.<sup>140</sup>

---

<sup>137</sup> Slovo „*ison*“ pochází z řečtiny a znamená rovně, přímo. V hudební teorii je to rovný zpěv na jeden tón.

<sup>138</sup> Srov. БОГОЕВ Мирчо: Учебник по източно църковно пеене, София: Духовна семинария, 2001, 54.

<sup>139</sup> Srov. ДИНЕВ Петър: Църковно-певчески сборник- част първа, София: Радка Тончева, 2005, 35–36.

<sup>140</sup> Srov. ДИНЕВ Петър: Църковно-певчески сборник- част втора, София: Радка Тончева, 2000, 36–37.

## 4.6 Staré stupnice

Středověká hudba sloužila převážně církevním účelům, proto se staré stupnice nazývají církevní. Vznikaly převážně ve středověku a byly vedeny více melodickým, než harmonickým charakterem. Základem těchto stupnic jsou *mody*. Modus (tónina) je část z tónového systému sestávající vždy ze dvou intervalově shodných tetrachordů. Podle umístění půltónů se rozlišují tři tetrachordy: dórský, frygický a lydický.

Řekové znali 7 odlišných modů. Tyto mody mají podle tercie charakter mollový, nebo durový:<sup>141</sup>

<i>jónský</i>	c, d, e, f, g, a, h (durový charakter)
<i>dórský</i>	d, e, f, g, a, h, c, d (mollový charakter)
<i>frygický</i>	e, f, g, a, h, c, d, e (mollový charakter)
<i>lydický</i>	f, g, a, h, c, d, e, f (durový charakter)
<i>mixolydický</i>	g, a, h, c, d, e, f, g (durový charakter)
<i>aiolský</i>	a, h, c, d, e, f, g, a (mollový charakter)
<i>lokrický</i>	h, c, d, e, f, g, a, h (mollový charakter)

Středověk rozlišoval 8 výsečí s oktávovým rozsahem podle řeckého vzoru, které byly jako tzv. církevní stupnice (*mody*) pojmenovány názvy řeckých stupnic: dórská, hypodórská, frygická, hypofrygická, lydická, hypolydická, mixolydická a hypomixolydická.

K charakteristickým znakům, které u jednohlasých melodií umožňují systematizaci do osmi modů (církevních stupnic), patří:

- závěrečný tón (*finalis*) hraje roli „toniky“ jako cílový bod melodie;
- tenor (*tuba*, *repercussio*) hraje roli „dominanty“, hlavní tón melodie;
- rozsah (*ambitus*) - obvykle oktáva, často však rozšířená o jeden tón dolů a o dva nahoru;
- melodické formule - s typickými intervaly a obraty; mají modelový charakter.<sup>142</sup>

---

<sup>141</sup> Srov. ХАДЖИЕВ Парашкев: Елементарна теория на музиката, София: Издателство Музика, 1983, 120–122.

<sup>142</sup> Srov. БОГОЕВ Мирчо: Учебник по източно църковно пеене, София: Духовна семинария, 2001, 15–16.

Ke čtyřem hlavním tóninám (autentickým modům) přibyly čtyři vedlejší (plagální mody). Tóniny byly označovány latinsky:

- |                         |                          |
|-------------------------|--------------------------|
| 1. protus authenticus   | 5. tritus authenticus    |
| 2. protus plagalis      | 6. tritus plagalis       |
| 3. deuterus authenticus | 7. tetrardus authenticus |
| 4. deuterus plagalis    | 8. tetrardus plagalis    |

## 4.7 Oktoich

Základem kanonického, liturgického zpěvu všech východních církví jsou podobně církevní stupnice neboli osmihlasý systém (oktoich, oktoechos, osmiglasnik). Po celý církevní rok je každý týden předznamenán jedním z osmi církevních hlasů („tónů“).<sup>143</sup> „Církevní hlas“ přitom znamená v první řadě něco muzikálního, totiž specifické melodie a tóniny, které jsou v určitém týdnu používány. Potom je ale „církevní hlas“ souhrnný pojem i pro určité texty a obsah, v němž jsou pravdy víry a život církve vyjadřovány stále nově a hlas od hlasu (čili týden od týdne) rozdílně. U některých muzikálních tradic (např. u Rusů) se však už dávno hudební svéráznosti oktoichu částečně vytratily (v plnosti jsou zachovány dodnes např. v řecké pravoslavné církvi). U raně křesťanského zpěvu obsahoval tento systém finální a figurální tonalitu, tzn. každý hlas má finalis a pevné melodické figury. Byzantský chorální systém se toho dodnes přidrží<sup>144</sup>.

Jan Damašský byl hlavním teoretikem východního zpěvu. V sedmé století provedl reformu církevního zpěvu, při níž vybral 8 různých hlasů z mnoha. Každý hlas měl melodii podle jedné ze starých řeckých stupnic (jonická, dórická, frygická atd).<sup>145</sup> Melodická stavba každého hlasu má

---

<sup>143</sup> Viz příloha č. 4, s. 104.

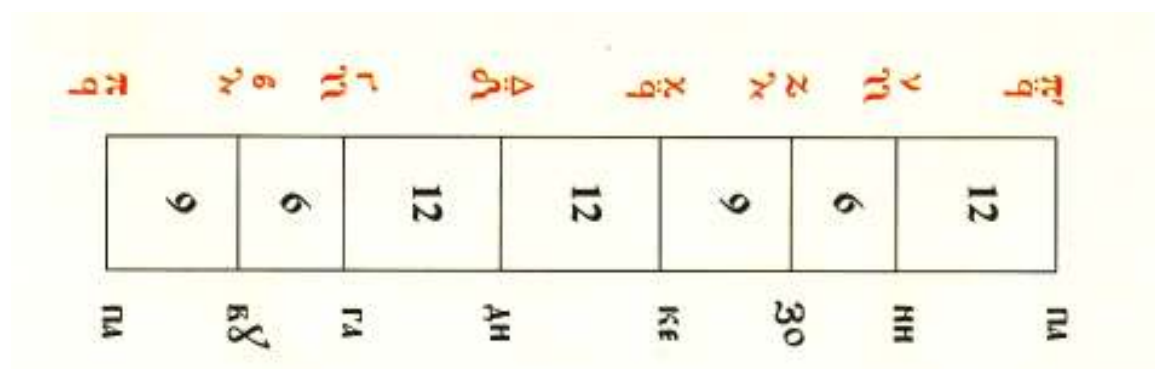
<sup>144</sup> Srov. БОГОЕВ Мирчо: Учебник по източно църковно пеене, София: Духовна семинария, 2001, 43–44.

<sup>145</sup> Názvy jsou řeckého původu, podle řeckých kmenů (např. Dóru). Oproti původnímu antickému pojmenování se jednotlivé mody často liší. Například původní antický dórský modus dnes označován jako církevní frygický.

určitou hranici, ze které nelze odbočit aniž bychom ztratili spojení s hlasem ve kterém zpíváme.<sup>146</sup>

Stupnice osmihlasníku se dělí do tří skupin v závislosti na tom, do které z muzikálních systémů patří. Jestliže ve stupnici převažují celé tóny, patří do diatonického systému - hlasy I, IV, V, VIII. Když ale převažují půltóny patří stupnice do chromatického systému – hlasy II a VI. Objevují-li se v hlasu i čtvrt tóny patří do encharmonického systému – hlasy III a VII.

Stupnice z oktoichu se pro přehlednost zobrazují tímto způsobem:<sup>147</sup>



Celé tóny obsahují 12 jednotek, půltóny 6 atd.

#### 4.7.1 První hlas

Stupnice prvního hlasu patří do diatonického systému, pochází ze starého durijského módu, odpovídá současné stupnici d-moll a má předznamenání b. Při vzestupném zpěvu připomíná naturální a při vzestupném melodickou molovou stupnici.<sup>148</sup>



schéma prvního hlasu<sup>149</sup>

<sup>146</sup> Srov. ИКОНОМОВ Todor: Возкресник, Руен: Света обител „Св. Йоан Рилски“, 2005, 13–15.

<sup>147</sup> ИКОНОМОВ Todor: Возкресник, Руен: Света обител „Св. Йоан Рилски“, 2005, 22.

<sup>148</sup> Srov. ДИНЕВ Петър: Църковно-певчески сборник- част първа, София: Радка Тончева, 2005, 9.

<sup>149</sup> ИКОНОМОВ Todor: Возкресник, Руен: Света обител „Св. Йоан Рилски“, 2005, 23.

#### 4.7.2 Druhý hlas

Stupnice druhého hlasu patří do chromatického systému a převažují v ní půltónové intervaly a zvětšené sekundy. Přestože základní tón stupnice je C, melodie tohoto hlasu se rozvíjejí především ve vyšším tetrahordu, ze kterého máme klamný dojem, že základním tónem je G. Stupnice má dva stejné tetrahordy, které jsou totožné s tetrahordy harmonicky molové stupnice. Obsahuje jeden celý tón, dvě zvětšené sekundy a čtyři půl tóny. Je podobná stupnici c-moll, ale jen s předznamenáním as Tento hlas je jeden ze tří, které se zpívají irmologickým (troparickým) stylem.<sup>150</sup>



schéma druhého hlasu<sup>151</sup>

#### 4.7.3 Třetí hlas

Stupnice třetího hlasu patří do diatonického systému a podobá se stupnici F-dur. Při jeho zpěvu melodie přechází i do stupnic D-dur a A-dur, ale nakonec vždy končí na osnovní tón f. Má předznamenání b jako stupnice F-dur.<sup>152</sup>



schéma třetího hlasu<sup>153</sup>

<sup>150</sup> Srov. ДИНЕВ Петър: Църковно-певчески сборник- част първа, София: Радка Гончева, 2005, 10.

<sup>151</sup> ИКОНОМОВ Todor: Возкресник, Руен: Света обител „Св. Йоан Рилски“, 2005, 23.

<sup>152</sup> Srov. БОГОЕВ Мирчо: Учебник по източно църковно пеене, София: Духовна семинария, 2001, 72-73.

<sup>153</sup> ИКОНОМОВ Todor: Возкресник, Руен: Света обител „Св. Йоан Рилски“, 2005, 23.

#### 4.7.4 Čtvrtý hlas

Stupnice čtvrtého hlasu patří do diatonického systému. Kombinaci intervalu neodpovídá ani durové ani molové stupnici. Tetrahordy začínají namísto celými tóny, půltóny. Po melodické stránce je velmi bohatý.<sup>154</sup> Každý styl zpěvu začíná jiným základním tónem: sticharický na D, irmologický na E a troparický a papadický na G.<sup>155</sup> Čtvrtý hlas nemá žádné předznamenání protože se velmi podobá stupnici C-dur.<sup>156</sup>



schéma čtvrtého hlasu<sup>157</sup>

#### 4.7.5 Pátý hlas

Stupnice pátého hlasu patří do diatonického systému a je podobná prvnímu. Při sticharickém a papadickém stylu zpěvu má osnovní tón D, shoduje se stupnicí d-moll a má předznamenání  $\flat$ . Při irmologickém (troparickém) stylu zpěvu začíná na osnovní tón A, připomíná stupnici a-moll a nemá žádné předznamenání.<sup>158</sup>



schéma pátého hlasu<sup>159</sup>

<sup>154</sup> Srov. БОГОЕВ Мирчо: Учебник по източно църковно пеене, София: Духовна семинария, 2001, 74–75.

<sup>155</sup> S tím rozdílem že při troparickém zpěvu se zpívá v chromatickém a při papadickém v diatonickém systému.

<sup>156</sup> V některých případech se objevuje snížené  $\flat$ .

<sup>157</sup> ИКОНОМОВ Todor: Возкресник, Руен: Света обител „Св. Йоан Рилски“, 2005, 24.

<sup>158</sup> Srov. ДИНЕВ Петър: Църковно-певчески сборник- част първа, София: Радка Тончева, 2005, 11–12.

<sup>159</sup> ИКОНОМОВ Todor: Возкресник, Руен: Света обител „Св. Йоан Рилски“, 2005, 24.



#### 4.7.6 Šestý hlas

Stupnice šestého hlasu patří do chromatického systému a začíná osnovním tónem D. Jeho stavba se podobá stavbě druhého hlasu. Rozdíly jsou v tom, že druhý hlas má osnovní tón C. Melodie v šestém hlasu se rozvíjejí v prvním a ve druhém hlasu naopak v druhém tetrahordu. Předznamenání šestého hlasu je fis, cis, b a es.<sup>160</sup>



schéma šestého hlasu<sup>161</sup>

#### 4.7.7 Sedmý hlas

Sedmý hlas používá dvě různé stupnice. První je v diatonická s osnovním tónem F, odpovídá stupnici F-dur a má předznamenání b. Druhá je enharmonická s osnovním tónem H, odpovídá staré mixolidické stupnici a nemá žádné předznamenání. Schéma sedmého hlasu je stejná jako schéma třetího.<sup>162</sup>

#### 4.7.8 Osmý hlas

Stupnice osmého hlasu patří do diatonického systému a pochází ze starého ionického módu. Její počáteční osnovní tón je C, je shodná se stupnicí C-dur a nemá žádné předznamenání. Při troparickém stylu zpěvu se začíná o kvartu výš tónem F a melodie se rozvíjí ve stupnici F-dur, přičemž připomíná sedmý hlas a nezkušení zpěváci se snadno mohou splést. Schéma osmého hlasu je shodné se schématem prvního hlasu.<sup>163</sup>

<sup>160</sup> Srov. ДИНЕВ Петър: Църковно-певчески сборник- част първа, София: Радка Тончева, 2005, 13.

<sup>161</sup> ИКОНОМОВ Todor: Возкресник, Руен: Света обител „Св. Йоан Рилски“, 2005, 25.

<sup>162</sup> Srov. БОГОЕВ Мирчо: Учебник по източно църковно пеене, София: Духовна семинария, 2001, 80–83.

<sup>163</sup> Srov. ДИНЕВ Петър: Църковно-певчески сборник- част втора, София: Радка Тончева, 2000, 91–94.

## 5. Liturgie sv. Jana Zlatoústého

### 5.1 Liturgie byzantského obřadu

#### 5.1.1 Byzantská tradice

Většina východních katolických církví uznává byzantskou tradici. Terminologie „byzantský“ se vztahuje na všechny církve, které mají svůj počátek ve Východořímské říši a v hlavním městě Konstantinopoli. I když patriarcháty Alexandrie, Antiochie, Jeruzalém a také církev kyperská byly založeny v době apoštolů, tedy tři století před vznikem Konstantinopole, politicky a kulturně se sjednotily s Konstantinopolem. Proces sjednocování byl doprovázen přiznáním zvláštností kulturám v Sýrii, Palestině a Egyptě.<sup>164</sup> Byl převzat liturgický obřad, který se zformoval v hlavním městě říše. To vysvětluje i jednotně používaný název byzantský, odvozený od Byzancie,<sup>165</sup> malého městečka u průplavu

---

<sup>164</sup> Srov. СОЛОВІЙ Мелетій: Божественна літургія, Львів: Свічачо, 1999, 42–43.

<sup>165</sup> Město Byzantion bylo Konstantinem Velikým přebudováno na hlavní město říše a po něm bylo i pojmenováno Konstantinopolis. Byzanc zprvu nebyla žádným centrem liturgického vývoje a náležela k maloasijskému liturgickému okruhu, v němž hrála vedoucí roli nejspíš kappadocká Kaisarea. Díky přítomnosti císaře však biskup Byzance získal čestné přední místo, pomalu pak získával patriarchální práva, až mu nakonec koncil chalcedonský (451) oficiálně přiznal první místo před všemi patriarchy Východu. Když se staré patriarcháty Antiochie a Alexandrie staly monofyzitskými a později upadly pod moc islámu, upevňoval se primát Konstantinopole mezi všemi východními ortodoxními křesťany stále více. Tak se ritus města Byzance prosadil na celém území patriarchátu i v řeckých obcích jihoitalských a ovlivňoval také zbývající ortodoxní obce (melchité) alexandrijského a antiochijského obřadu. Až pak ve 12. století přijaly tyto obce vlivem uznávaného kanonisty Theodora Balsamona byzantský ritus jako celek (dalekosáhle ovšem s použitím arabštiny jako liturgického jazyka). Díky politickým i misijním vztahům a stykům (sňatek sestry byzantského císaře s kyjevským knížetem Vladimírem) přijala také Kyjevská Rus víru a bohoslužbu v byzantské formě, a to stejně jako předtím Bulhaři v jazyce staroslověnském. Rozšiřováním Ruské říše byl k byzantské církvi přiveden celý východoslovanský prostor; ruská církev se posléze stala autokefální a r. 1589 byl zřízen moskevský patriarchát. A právě misijní činností ruské církve se byzantský obřad šířil dále, takže se nakonec už svou početní převahou stal byzantský ritus pro většinu západních křesťanů východním ritem par excellence (rity orientální). Kromě řeckého jazyka se tu uplatňuje i arabština, církevní slovanština, odedávna i gruzínština, ale i rumunština, albánština, estonština, finština, maďarština, v současné době prakticky všechny živé jazyky, jimiž mluví křesťané byzantského obřadu, což je princip, který se po zdoání jistých těžkostí podařilo v Římě prosadit úsilím melchitsko-katolického patriarchy Maxima IV. v dubnu 1960 pro všechny sjednocené východní církve. Ačkoli se tyto větve byzantského obřadu téměř neliší texty ani úkony, vyvinula se díky odlišnosti jazyků, ještě více však odlišným způsobem zpěvu, různým vybavením chrámů a vůbec celým temperamentem věřících přece jen

Bospor, který propojuje Černé a Egejské moře se širokým světem Středozeří, kde se Konstantin Veliký rozhodl vybudovat nové centrum říše, jež se rozléhala od Britských ostrovů přes celou Evropu a severní Afriku až na Kavkaz a Mezopotámii k řekám Tigridu a Eufratu a až k hranicím Perské říše. Stavba nového Říma neboli Konstantinopole se uskutečnila ve velice krátkém čase. Slavnostní otevření města se konalo v roce 330, jen 5 let po svolání prvního všeobecného koncilu v Niceji (325). Konstantinopol si postupně získával stejné postavení se shodnými právy jako starý Řím a upevňoval svou svrchovanou vládu.<sup>166</sup> Stal se největším městem východního světa, kulturním a ekonomickým centrem.

Usídlení nových germánských národu v západní a jižní Evropě, v Galii (Francie), Iberii a Itálii přesunulo Konstantinopol za linii, která se později stala hranicí mezi západní a východní církví. Postup Arabů a islámu na západ ohraničil východní hranici Východořimské říše. Ale její střední část stále ovlivňovala východní Slované, a tak vlastně přivedla ke křesťanství v IX. a X. století Čechy, Slováky, Bulhary, Srby, Rumuny a zvláště Ukrajince. Později i Rusy a Bělorusy. Byzantsko-katolické církve vznikly odloučením od nekatolických - pravoslavných církví navrácením se k jednotě s katolickou církví.<sup>167</sup>

---

samostatná, vlastní atmosféra, umožňující prakticky hovořit o řeckém, ruském, ukrajinském (rusínském) či melchitském obřadu.

Vytváření městské liturgie konstantinopolské (cařihradské) probíhalo zprvu pod velmi silným vlivem Antiochie, vlasti řady významných cařihradských patriarchů. Výrazně ovlivnila utváření byzantské liturgie blízkost císařského dvora, zejména v době Justiniánově (stavba Hagie Sofie), především však vítězství ortodoxie nad obrazoborectvím (ikonoklasmem). Díky němu se výrazně nově formovalo officium působením mnišských komunit, zejména kláštera studijského, ovlivněného z Jeruzaléma (typikon studijské a jeruzalémské). V protikladu k střízlivé a věcné podstatě liturgie římské se tak byzantská liturgie vyvíjela v silně symbolizovanou rekapitulaci celých dějin spásy od Kristova vtělení po Kristovu parusii a přímo hmatatelným způsobem zapojuje pozemskou obec věřících do nadpozemské reality. Srov. BERGER Rupert: Liturgický slovník, Praha: Vyšehrad, 2008, 91–93.

<sup>166</sup> Srov. POLÁŠEK František: Východní křesťanské církve, Olomouc: Maticie cyrilometodějská, 2002, 30–31.

<sup>167</sup> Srov. tamtéž, 78.

### 5.1.2 Byzantský obřad

Byzantský obřad pochází ze syrské Antiochie, která byla třetím největším patriarchátem po Římě a Alexandrii. Cařihrad (Byzanc) získává nadvládu nad Malou Asií, Pontem a Trákií až na chalcedonském koncilu (r. 451). Později rozšiřuje svou pravomoc též na Balkán a stává se matkou církví Kyjevských Rusů, Bulharska, Srbska a Rumunska. Naši předkové obdrželi byzantský obřad z Cařihradu prostřednictvím svatých apoštolů Cyrila a Metoděje. Byzanc si nevytvořila svůj vlastní obřad, jen převzala a zdokonalila obřad Antiochie. Nemůžeme jej též nazvat východním obřadem, neboť je jen jedním z mnoha. Ale ani označení „řecký obřad“ není správné, neboť jen malá část příslušníků tohoto obřadu používá řečtinu jako liturgický jazyk. Liturgisté používají pojem *Byzantský obřad*, neboť v Byzanci dostal tento obřad svou konečnou podobu a z Byzance se rozšířil na ostatní území. Byzantské obřady:<sup>168</sup>

**byzantsko-řecký** – Řecko, Cařihrad a Italoalbánci

**byzantsko-melchitský**<sup>169</sup> – Alexandrie, Antiochie, Jeruzalém

**byzantsko-albánský**

**byzantsko-rumunský**

**byzantsko-slovanský** – Rusové, Srbové a Bulhaři

**byzantsko-ruténský**<sup>170</sup> – Ukrajince a Bělorusy

**byzantsko-gruzínský**

**byzantsko-maďarský**

**byzantsko-slovenský**

**byzantsko-český**

Byzantský obřad má čtyři liturgie: Sv. Jana Zlatoústého, Sv. Bazila Velkého, Sv. apoštola Jakuba (která se však používá pouze jedenkrát ročně v Jeruzalémě a na několika málo dalších místech) a Liturgii předem posvěcených darů (Řehoře Dvojeslova).<sup>171</sup>

---

<sup>168</sup> Srov. POLÁŠEK František: *Východní křesťanské církve*, Olomouc: Maticе cyrilometodějská, 2002, 78–79.

<sup>169</sup> Většinou používají jako liturgický jazyk arabštinu.

<sup>170</sup> Ritus ruthenus či ritur greecoruthenus je podle terminologie Apoštolského stolce staroslovanský obřad pro Ukrajince a Bělorusy

<sup>171</sup> Srov. BOHÁČ Vojtech: *Liturgika II.*, Prešov: Spolok biskupa Petra Pavla Gojdiča, 1994, 6–10.

Posledně uvedená liturgie je však pouze obřadem nešpor se slavnostním svatím přijímáním a používá se pouze v období Velkého postu.

Liturgie sv. Bazila je, s výjimkou některých modliteb, které jsou delší, podobná liturgii sv. Jana Zlatoústého.

## 5.2. Původ a autorství

Od 6. století zvláště pod vlivem Justiniána I., který postavil novou katedrálu Svaté Moudrosti, se byzantský obřad stal císařským. Především jeho slavení eucharistie získalo velký rituální lesk a větší teologický význam, zejména jako výsledek christologických kontroverzí.

K tomu došlo hlavně připojením nových slavností, vložení vyznání víry (511) a mnoha nových zpěvů jako trisagion - Svatý Bože (438–439), monogenés - Jednorozený synu (535–536) a cherubikon - Cherubínská píseň (573–574). Avšak větší význam než tyto zpěvy měla pro vývoj obřadů liturgická procesí, k jejichž doprovázení byly zpěvy určeny.<sup>172</sup>

Před postavením katedrály Svaté Moudrosti bylo v konstrukci byzantských kostelů málo symbolismu nebo teologie. Ve skutečnosti nebylo v kostelech hlavního města předjustiniánského období nic striktně byzantského. Většina liturgických popisů před Justiniánem - ty byly ve skutečnosti vytvořeny převážně v období, které předcházelo ikonoklasmus - jednoduše ignorovala architekturu kostelů. Popis se zaměřoval spíš na to, co se odehrávalo mimo kostel ve stacionárních procesích a podél hlavních ulic lemovaných sloupořadí Konstantinova města.<sup>173</sup>

Rozhodující roli v politice vytváření stacionární liturgie měl konstantinopolský arcibiskup sv. Jan Zlatoústý.<sup>174</sup> Vnímal ji jako projev

---

<sup>172</sup> Srov. TAFT Robert, *Stručné dějiny byzantské liturgie*, Praha: Exarchát řeckokatolické církve v ČR, 2008, 29.

<sup>173</sup> Srov. СОЛОБИЙ Мелетій: *Божественна літургія*, Львів: Свічудо, 1999, 48–49.

<sup>174</sup> Sv. Jan Zlatoústý patří k nejpozoruhodnějším postavám církevních otců. Jeho život byl plný zvratů a vedle obdivu a náklonnosti se mu dostalo hojně nenávisi a opovržení. Narodil se v Antiochii roku 354. Jeho otec záhy zemřel a vychovávala jej matka. Ta syna vedla ke křesťanství, ačkoli byl pokřtěn až jako dospělý. Původně studoval řečnictví a měl se stát právníkem. V roce 372 byl pokřtěn, poté žil v horách jako mnich a

soupeření s celebracemi ariánů za účelem snížení jejich popularity. Ariáni se shromažďovali mimo město. Každý týden při příležitosti nějakého svátku, v sobotu nebo v neděli, kdy je obvyklé slavit bohoslužbu v kostelech, se shromažďovali na veřejných náměstích či v městských branách a zpívali antifony složené podle jejich ariánské víry, a činili tak převážně v noci. Ráno zpívali stejné antifony, procesím procházeli centrum města a vycházeli ven branami na místa svých shromáždění. Sv. Jan Zlatoústý z obavy, že by takové zpěvy mohly někoho z nejslabších věřících vzdálit od církve, motivoval svůj lid proti ariánům. To proto, aby zpěvem nočních hymnů překonali vliv ariánů on tak mohl utvrzovat své věřící ve vyznávání jejich víry.<sup>175</sup>

Stádce sv. Jana Zlatoústého bylo nadšeno jeho iniciativou a neslo v procesí stříbrné kříže osvětlené jemnými světly navržené jím samým s podporou císařovny Eudoxie (400-404). Podle sv. Jana Zlatoústého tvary tohoto procesí podél pobřeží měnily vzhled města, protože vypadaly jako ohnivá řeka.<sup>176</sup>

Zvyklost se evidentně ustálila, protože procesí pokračovala také poté, co císař zakázal ariánská procesí a tím odstranil primární motivaci pravověrné praxe. Náboženský zápas o kontrolu nad hlavními ulicemi Byzance, jenž byl počátkem kontroverze s ariány (později také s monofyzity), pokračoval následně jako strategie v méně dramatické, ale trvalejší rivalitě proti lákadlům světského divadla nabízeným městské populaci pozdním starověkem.

---

poustevník. Svou askezi ale natolik přeháněl, že onemocněl a poustevnický život musel opustit. Po svém zotavení se stal jáhnem v Antiochii a tím začala jeho dráha kazatele. Po několika letech se mu na základě jeho strhujících kázání začalo přezdívat "Chrysostomus" - zlatoústý. Byl vysvěcen na kněze a v roce 398 byl jmenován nástupcem zesnulého patriarchy Konstantinopole. Tam zřizoval nemocnice, podporoval chudé a misie. Stále častěji však napadal nádheru císařského dvora a dostal se do sporu s císařovnou Eudokií, která svými intrikami nakonec dosáhla toho, že byl Jan Zlatoústý sesazen a vyobcován. Poté byl Jan na chvíli povolán nazpět. Později jej však na tři roky uvěznil v Kukusu v Arménii, pak byl poslán roku 407 jako těžce nemocný na dalekou cestu do nového působiště. Cestou, jak jeho odpůrci předpokládali, zemřel vyčerpáním. Jeho poslední slova byla: "Bůh buď veleben za všechno."

<sup>175</sup> Srov. СОЛОВІЙ Мелетій: Божественна літургія, Львів: Свічадо, 1999, 222-223.

<sup>176</sup> Srov. TAFT Robert, Stručné dějiny byzantské liturgie, Praha: Exarchát řeckokatolické církve v ČR, 2008, 30.

Tyto konstantinopolské stacionární celebrace zanechaly nesmazatelné znamení v božské liturgii a v dalších obřadech. Procesí a vstupování do posvátného prostoru charakterizují celou byzantskou liturgii.<sup>177</sup>

Procesí na volném prostranství končila obvykle v některém kostele.<sup>178</sup> Tato procesí byla přímo podřízena charakteristickému tvaru prvního konstantinopolského kostela, který měl mnoho vchodů na všech čtyřech stranách budovy.<sup>179</sup> Hlavní vchody byly umístěny na západní straně, před kterou bylo atrium neboli dvůr obklopený sloupovým čtvercového tvaru. Procesí se zastavovala v atriu před tím, než se vstoupilo s hodnostáři do lodi. Uvnitř kostela, od vchodu k apsidě, bylo na podlaze vyznačeno, kudy se má procesí ubírat. Byla tam také vymezena místa pro

---

<sup>177</sup> Srov. TAFT Robert, *Stručné dějiny byzantské liturgie*, Praha: Exarchát řeckokatolické církve v ČR, 2008, 31–34.

<sup>178</sup> Jan z Efezu (+585), církevní historik a syrský monofyzita, se nacházel v Konstantinopoli v době Justiniánova předchůdce (Justinus I., 518–527). Ve svých Církevních dějinách popisuje, jak se obyvatelé a cizinci shromáždili v hlavním městě, aby asistovali jako doprovod císaři při vstupu do kostela, tak jako dnes se shromažďují zástupy v Římě a očekávají příjezd papeže u nějakého kostela ve městě.

Srov. ФИНАЛАНДСКИ Павел: *Нашата литургия*, София: Омофор, 2005,

<sup>179</sup> Liturgické uspořádání budovy justiniánského kostela bylo rozděleno podle stacionárního charakteru obřadu ve městě. Jeho účelovost byla mnohostranná:

1. Místo, kde se lid mohl shromáždit takovým způsobem, aby počkal na slavnostní vstup, kudy - na rozdíl od starověkého Říma - věřící nevstupovali předem do kostela, nýbrž přivítali procesí: odtud vyvstává nutnost širokého atria na západní straně budovy.
2. Za stejným účelem byla postavena menší budova vně kostela, kam věřící mohli přinést své dary před tím, než byla bazilika nebo kostel liturgicky otevřen modlitbou vchodu (vstupní modlitba - kolekta) a slavnostním vstupem kléru a císařského doprovodu.
3. Protože v konstantinopolském vstupu (na rozdíl od starověkého Říma) klérus a lid vcházeli do kostela společně, bylo potřeba zajistit jednoduchý a rychlý vstup z vnějšku do lodi a na galerie: proto mohutné brány nejsou jen na západním průčelí, ale na všech čtyřech stranách kostela a různých vnějších vchodech pro vstup na galerie.
4. Chráněné místo pro patriarchu a jeho doprovod slouží
  - a) pro očekávání a pozdravení císaře před vchodem ve dnech, ve kterých se císařský doprovod veřejně účastnil liturgických celebrací;
  - b) pro očekávání příchodu stacionárního procesí ve dnech, ve kterých se hodnostáři neúčastnili stacionární bohoslužby;
  - c) pro recitaci modlitby vchodu před královskými dveřmi nebo před hlavním vchodem na severu lodě;
  - d) pro ukončení obřadů, které předcházely slavnostnímu vstupu patriarchy do kostela.

Další zvláštností konstantinopolského uspořádání bylo zvýšení trůnu a katedry v apsidě. K tomu se dospělo ne kvůli procesí, ale proto, aby lid biskupa viděl, když z trůnu kázal: je to další základní prvek liturgie tohoto období. Jiné prvky - jako presbytář, ambon a další části, které spojovaly prostor - nejsou specificky byzantské a nacházejí se v uspořádání pozdně-antické stavby kostela v Římě, Sýrii či Mezopotámii.

Srov. TAFT Robert, *Stručné dějiny byzantské liturgie*, Praha: Exarchát řeckokatolické církve v ČR, 2008, 38–39.

klérus a císařský doprovod, který stál kolem ambonu až k mřížce<sup>180</sup> presbytáře, která svatyni uzavírala.

Koncentrování liturgie mezi zdi stále menších budov kostelů bylo doprovázeno rostoucím symbolismem. Když obřady začaly ztrácet svůj původní význam, vyžadovalo jejich pokračování změnu. Postupem času získávaly nové symbolické interpretace, nezávislé na jejich vzniku či jejich původním záměru. Klasickým příkladem je procesí při malém vchodu na začátku eucharistické liturgie. Na počátku byl vchod vstupem do kostela a vedl rovnoběžně s podélnými osami prvních bazilik. Nový rituál byl ohraničen menšími a centrálními kostely. Procesí vchodu, která byla svého času velkolepou podívanou - redukována na obřady uvnitř malé lodě - se stala stylistickým pozůstatkem původního vchodu pro klérus.<sup>181</sup>

V novém systému byla podstatná dvě procesí vchodu (malý a velký vchod), která byla omezena na prostor svatyně a její bariéru (ikonostas). Liturgie proto byla slavena v omezeném měřítku a vysvětlována jako zjevení Krista. V prvním procesí či malém vchodu, který zahajuje bohoslužbu slova, je evangeliář nesen od oltáře přes loď a zpět k oltáři. Má to znamenat příchod Krista k nám v podobě Slova. Velký vchod na začátku slavení eucharistie byl také svého času vstupem do kostela ze skeuofylakia (vnější sakristie) s chlebem a vínem, které byly připraveny před liturgií. Byl redukován na slavnostní přenesení chleba a vína ze stolku (prothesis) ve svatyni přes loď zpět do svatyně, aby byly položeny na oltář. To vyjadřuje Krista, který jde k oběti a znázorňuje svůj příchod k nám ve svátosti svého těla a krve. Tato symbolická znázornění jsou završena dvěma následnými obřady za mřížkou svatyně (ikonostas):

---

<sup>180</sup> Mřížka, ikonostasis - jak jej nazývali byzantinci. Je to dělicí bariéra mezi posvátným prostorem který je vyhrazen kněžím a prostorem profánním určeným lidu. Někdy se používá také syrský výraz béma, který více zdůrazňuje ohraničený prostor, v němž se nacházeli klerikové. Tento ohraničený prostor byl spojen dveřmi přímo s prostorem oltáře. Mřížka ve středověku - to však platí pouze pro Východ - dala vzniknout ikonostasu, což je skutečná stěna s namalovanými ikonami, určená pro definitivní oddělení prostoru svatyně od ostatního prostoru kostela. Svatyně se tak stává neviditelnou. Tento proces ukazuje změnu významu a výkladu, který náleží liturgii. Přečází se tak z momentu viditelnosti k momentu mystéria, k oddělení lidu a kléru během slavení anafory. Srov. BERGER Rupert: Liturgický slovník, Praha: Vyšehrad, 2008, 387.

<sup>181</sup> Srov. СОЛОВІЙ Мелетій: Божественна літургія, Львів: Свічадо, 1999, 50–53.



procesím jáhna s evangeliářem ke čtení a procesím celebranta, který jde podávat přijímání.

Takové zredukování liturgie ji učinilo více soukromou. Procesí byla zredukována na obřady zbavené jakékoli praktičnosti a končila tam, kde začala. Uvnitř samého kostela byly rituální ceremonie ohraničeny svatyní, které byly stále uzavřenější. Rozšiřování soukromých oratoří (kaple) s vlastním klérem byla posledním znamením přenesení veřejných celebrací do domácích a klášterních prostor.<sup>182</sup>

Autorství byzantské liturgie není dosud vysvětlené. Byzantská liturgie pochází z doby ještě před Janem Zlatoústým. Liturgicky patří do typu syrských liturgií. Ze Sýrie se tato liturgie dostala do Byzance již zpracovaná a tam se dále vyvíjela. Svatá liturgie, která se používala, byla zkrácena, protože věřící přestali pro její délku chodit na bohoslužby. Zkrácení provedl sv. Bazil a jeho službu zkrátil sv. Jan Zlatoústý.<sup>183</sup> Podle toho by sv. Jan Zlatoústý nevytvořil liturgii novou, ale zkrátil již existující. Nynější liturgie má mnoho částí, které se v jeho době nepoužívaly, jako např.: Jednorozený synu, Svatý Bože, Cherubínská píseň, vyznání víry atd. Proto někteří liturgisté zúžili jeho autorství pouze na anaforu (kánon). Anafora se víceméně ztotožňuje s liturgií věřících. Současní, ale i pozdější historici a životopisci sv. Jana Zlatoústého mezi jeho zásluhami neuvádějí autorství liturgie. Ani trulánská synoda (r. 692), která o liturgii hovoří, o autorství sv. Jana Zlatoústého mlčí. Poprvé se vzpomíná na autorství Jana Zlatoústého v tzv. *Barberinském kodexu* (8. století), ale jen u některých liturgických modliteb (modlitba katechumenů, před kánonem, zaambonová modlitba)<sup>184</sup>. Celá liturgie ještě jméno Zlatoústého nenese. Poprvé je mu celá připsána až v 11. století. Ze všeho můžeme usoudit, že autorem liturgie sv. Jana Zlatoústého nebyl sv. Jan Zlatoústý. On ji zkrátil a provedl na ní nějaké reformy. Tradiční připisování této liturgie jemu má důvody spíše prestižní než historické.

---

<sup>182</sup> Srov. TAFT Robert: *Stručné dějiny byzantské liturgie*, Praha: Exarchát řeckokatolické církve v ČR, 2008, 31–33.

<sup>183</sup> Srov. СОЛОВІЙ Мелетій: *Божественна літургія*, Львів: Свічадо, 1999, 48–52.

<sup>184</sup> Srov. TAFT Robert: *Stručné dějiny byzantské liturgie*, Praha: Exarchát řeckokatolické církve v ČR, 2008, 27–28.

### 5.3 Struktura

Liturgie sv. Jana Zlatoústého je normální forma eucharistické bohoslužby (mše) v byzantském ritu. Po pozdních počátečních přídavicích<sup>185</sup> rozeznáme starý, původní začátek bohoslužby - „malý vchod“ se vstupním hymnem, proměnlivými denními zpěvy (tropary a kondaky) a slavnostním trisagionem. Pak navazuje bohoslužba slova, která po zkrácení starozákonního čtení začíná vlastně mezizpěvem - prokiménem. Pokračuje epištolou, alelujovým zpěvem, evangeliem a ekteníí. Po modlitbě za katechumeny a po jejich propuštění a po dvojí modlitbě věřících (přímlyvy) se ve „velkém vchodu“ přináší za zpěvu cherubínské písně (cherubikon) připravené dary k oltáři. Po ekteníí následuje políbení pokoje a vyznání víry, načež přichází modlitba eucharistická v bohatě vybavené formě anafory sv. Jana Zlatoústého nebo sv. Basila Velkého.<sup>186</sup> Příprava na přijímání začíná litanií (ektenií), modlitbou Páně, modlitbou nad skloněnými věřícími, pozdvižením eucharistických způsob s aklamací „Svaté svatým“ (ukazování). Následuje lámání chleba a míšení chleba, vína a horké vody (slovansky teplota). Po přijímání kněží přistupují k solea věřící, zatímco sbor zpívá hymnus k přijímání koinonikon, a přijímají (obvykle pomocí lžičky) eucharistii pod způsobu chleba ponořeného do vína v kalichu. Nato kněz lidu žehná zbývajícími svatými dary a přenáší je zpátky na prothesi. Tam je po svaté liturgii jáhen konzumuje. Liturgii uzavírá děkonná modlitba a propuštění. Během času byla připojena ještě tzv. modlitba za ambonem, trojnásobné pronesení díky a kněžské požehnání. Věřící nakonec obklopí kněze rozdávacího antidóron, přijímají antidóron a líbají knězi kříž.<sup>187</sup>

---

<sup>185</sup> Po proskomidii (přípravě darů), ektenii a antifony.

<sup>186</sup> Srov. СОЛОВІЙ Мелетій: Божественна літургія, Львів: Свічадо, 1999, 325.

<sup>187</sup> Srov. BERGER Rupert: Liturgický slovník, Praha: Vyšehrad, 2008, 256–257.

## 5.4 Autorství slovanského překladu

### 5.4.1 Slovanský překlad

Zpočátku platila v církvi zásada, že bohoslužba se má vykonávat živým jazykem patřičné církevní obce. K tomu však byl nutný především překlad Písma Svatého do příslušného jazyka. Na východě kromě řecké liturgie postupně vznikly další národní liturgie (syrská, koptská, arménská, gruzínská).<sup>188</sup>

Na západě až do poloviny 3. století byla nejrozšířenějším bohoslužebným jazykem řečtina. Od roku 375 se však definitivně prosadila latina jako západní liturgický jazyk a zůstala jím prakticky až do dnešní doby, přestože se stala jazykem mrtvým. Západní misionáři většinou i na misijním území zaváděli latinu jako liturgickou řeč.

Misionáři východní církve zůstali věrni původní tradici a podle možnosti překládali Písmo Svaté i řeckou liturgii do národních jazyků. Jinak se také na východě vyskytla období řecké nacionální pýchy, kdy se projevil snahy byzantského dvora a cařihradských patriarchů prosadit řeckou liturgii i řecký jazyk na misijních územích. Jedno z těchto období bylo právě 9. století. Byzantská vojska dobyla v Řecku oblasti obsazené v 7. století Slovy a christianizace se stala jedním z nejdůležitějších prostředků jejich helenizace s cílem co nejjistěji je začlenit do správné soustavy byzantské říše. Stejně tak nikdy nebyla vznesena otázka možnosti využít slovanského jazyka při misiích, které Fotius v 60. letech 9. století – tedy právě v době působení cyrilometodějské misie na Velké Moravě – poslal k Bulharům a k Rusům.

Když císař Michal III. po Rastislavově poselství vybral pro velkomoravskou misi soluňské bratry Cyrila a Metoděje, rozhodl se Cyril podle praxe východních církví přeložit byzantskou liturgii do slovanského jazyka.<sup>189</sup> Po vytvoření slovanského písma žádal byzantského císaře a cařihradského patriarchu o povolení, aby mohl přeložit obřady a tím i

---

<sup>188</sup> Srov. VAŠICA Josef: Literární památky epochy velkomoravské 863-885, Praha: Vyšehrad, 1996, 43–47.

<sup>189</sup> Srov. МЕЧЕВ Константин: Произход на славянобългарската писменост, София: Университетско издателство „Св. Кл. Охридски“, 1999, 121–122.

liturgii do slovanského jazyka. Realizace tohoto programu na území byzantské říše či v oblastech, na něž si říše činila nárok, však nepřicházela v úvahu. Jestliže s ní císař a patriarcha skutečně vyslovili souhlas, jak to líčí Život Konstantinův,<sup>190</sup> pak nepochybně jen vzhledem k tomu, že oba bratři jej chtěli uskutečnit ve vzdálené Moravě, ležící daleko za hranicemi sféry byzantských mocenských zájmů.<sup>191</sup> K přiblížení těchto událostí nám nejlépe poslouží legenda Život Konstantinův – kapitola XIV a XV.<sup>192</sup>

Území Velké Moravy patřilo do západní sféry, proto zavádění slovanské liturgie v této oblasti se jevilo jako odvážný čin, takže latinský klérus (bavorští misionáři, benátské duchovenstvo i část římského kléru) se proti ní otevřeně postavil. Sv. Konstantin si již před odchodem na Velkou Moravu uvědomil, že prosazování slovanské liturgie může narazit na vážný odpor. Proto si vyžádal na cařihradské synodě souhlas, aby mohl slovanskou řeč povýšit na liturgický jazyk. K tomu, aby slovanská liturgie mohla zdomácnět i v západní sféře, bylo ale třeba svolení Říma.<sup>193</sup>

#### **5.4.2 Povolení slovanské liturgie**

Staroslověnské životopisy vypravují, že papež povolal svaté bratry do Říma, když uslyšel o jejich činnosti. Bylo to ve spojitosti s jejich návštěvou u akvilejského patriarchy v Benátkách. Výrok legendy nevyklučuje možnost, že se bratři sami ohlásili v Římě a prosili o přijetí. Když tedy dostali od Mikuláše I. list, zvoucí je do Říma, vydali se na cestu. Do města přišli buď ještě koncem roku 867 nebo na začátku roku 868. Zatím papež Mikuláš I. zemřel (13. listopadu 867). Neméně přívětivě a slavně byli uvítáni jeho nástupcem Hadriánem II. V Římě se totiž dověděli již předem, že tito Řekové přinášejí do sídla nástupce sv. Petra ostatky sv. Klimenta, třetího římského papeže, jako na důkaz, že

---

<sup>190</sup> Viz příloha č. 3, s. 103.

<sup>191</sup> Srov. BAGIN Anton: Apoštolé slovanů Cyril a Metoděj a Velká Morava, Praha: Česká katolická Charita, 1982, 51–54.

<sup>192</sup> Srov. VAŠICA Josef, Literární památky epochy velkomoravské 863-885, Praha: Vyšehrad, 1996, 249–250.

<sup>193</sup> Srov. tamtéž, 274.

uznávají římského papeže za hlavu celé církve, To bylo pro ně nejlepším doporučením. Velkolepé uvítání popsal biskup Gauderich a později bylo znázorněno na fresce z XI. století v kostele sv. Klimenta, kam byly ostatky po přinesení uloženy.

V Římě si vážili řeckých bratří a apoštolů, přicházejících ze slovanských zemí. Zvláště sv. Cyril budil pozornost svou učeností a bystrostí. Přesto však soluňští bratři i tam narazili se svým požadavkem slovanské liturgie. Biskup Gauderich, ctitel sv. Klimenta, byl taky nepřítelem slovanské bohoslužby. Avšak papež Hadrián schválil užívání slovanského jazyka jako bohoslužebného. Potvrdil Cyrilův překlad Písma svatého a bohoslužebných knih a na znamení rovnocennosti a liturgické oprávněnosti položil je na oltář v kostele S. Maria Maggiore, zvaný též P. Marie Sněžné nebo „U jesliček“. Tímto činem odstranil naráz největší překážku pro zdar misí mezi Slovaný.<sup>194</sup>

#### **5.4.3 Písemné potvrzení slovanské bohoslužby**

Papež Hadrián potvrdil užívání slovanské liturgie také písemně. Stalo se tak listem „Gloria in excelsis“ z r. 869. List se zachoval jen ve volném staroslověnském překladu v legendě Metodějově (ŽM VIII).<sup>195</sup>

List „Gloria in excelsis“ byl pro sv. Metoděje zároveň doporučujícím listem k Rastislavovi a druhým dvěma slovanským knížatům. Plného významu nabyl, když se podařilo nejdůležitější dílo, zřízení panonsko-moravské diecése, o kterou oba bratři s papežem jednali a která byla uskutečněna až po smrti sv. Cyrila (+14.2.869).

Z cyrilometodějského překladu byzantské liturgie se zachoval pouze nepatrný zlomek. Jsou to tři pergamenové listy, psané hlaholicí, zvané Sinajské zlomky.<sup>196</sup> Zřejmě kdysi tvořily součást rozsáhlého staroslověnského kodexu, zvaného Sinajské euchologium, jenž obsahoval v první části mešní liturgii - služebník a ve druhé části zase rituál - trebník. Pravděpodobně jsou jen skromným zbytkem první části.

---

<sup>194</sup> Srov. VAŠICA Josef: Literární památky epochy velkomoravské 863-885, Praha: Vyšehrad, 1996, 275-276.

<sup>195</sup> Srov. tamtéž, 283.

<sup>196</sup> Viz příloha č. 1, s. 101.

Sinajské zlomky mají mimořádný význam po stránce liturgické, zejména jejich první list. Je zde úvodní část byzantské bohoslužby, tzv. proskomidie<sup>197</sup>. Zpočátku neměla proskomidie ustálenou formu. Zachovaly se několikeré varianty. Jestliže dnes srovnáme text prvního Sinajského zlomku (obřad „vchodu“ kněze a jáhna do chrámu a modlitba při líbání kříže) s řeckou a pozdější slovanskou liturgií, zjistíme, že jsou zde jisté rozdíly. V textě Sinajského zlomku jsou některé rysy nesporně západní. Je možné, že se zde zachovaly stopy samostatné liturgické tvorby sv. Konstantina-Cyrila, který si dovolil přizpůsobit modlitby proskomidie (protože ještě neměla ustálenou formu) západnímu prostředí.

Druhý Sinajský zlomek obsahuje epiklezi a následující modlitby liturgie sv. Jana Zlatoústého. Závěr této liturgie (v 9. století byla v Byzanci zvláště oblíbena) - modlitba při svlékání bohoslužebných rouch, se nachází na třetím pergamenovém listu, kde je též začátek liturgie sv. Bazila Velikého. Epikleze a modlitba při svlékání bohoslužebných rouch vyniká také po stránce literární. Tady se ve velké míře projevilo překladatelské umění Konstantinovo.<sup>198</sup>

Můžeme říct že slovanský překlad byzantské liturgie pochází od sv. Cyrila. Po vyhnání žáků Cyrila a Metoděje z Velké Moravy to byli oni, kdo zachránil text byzantsko-slovanské liturgie. Klimentova škola v Makedonii a Konstantinova škola v Preslavi ve východním Bulharsku pokračovaly v díle sv. Cyrila a Metoděje a zachovaly nám jejich duchovní a kulturní dědictví. Zvláště Kliment trval na tom, aby v ničem neodstoupili od cyrilometodějské tradice.<sup>199</sup> Když na žádost cara Simeona sestavil roku 893 kněz Konstantin jednodušší písmo, pěstoval dále Kliment (Ochridský) ve své škole písmo hlaholské.<sup>200</sup>

---

<sup>197</sup> Obřad proskomidie v dnešní podobě byl definitivně stanoven teprve za cařihradského patriarchy Filothea (1354–1376).

<sup>198</sup> Srov. VAŠICA Josef, Literární památky epochy velkomoravské 863-885, Vyšehrad: Praha, 1996, 45–47.

<sup>199</sup> Srov. BAGIN Anton, Apoštolé slovanů Cyril a Metoděj a Velká Morava, Praha: Česká katolická Charita, 1982, 92–97.

<sup>200</sup> Viz příloha č. 2, s. 102.

## 6. Liturgický zpěv v Liturgii sv. Jana Zlatoústého

### 6.1 Liturgie katechumenů

#### 6.1.1 Začátek liturgie

V době sv. Jana Zlatoústého liturgie slova začínala vstupem biskupa do chrámu, při kterém zdravil biskup věřící slovy: „Pokoj všem!“ a pak vstoupil do svatyně. Tam si sedl na své křeslo a spolu s kněžími a věřícími sledoval čtení.<sup>201</sup> Během doby se vchod stal slavnostnějším, provázeným zpěvem žalmů, ekteniem a modlitbami.<sup>202</sup>

Před začátkem liturgie se obvykle slouží Utrenja. Žalmy a modlitby připravují přítomné lidi na začínající liturgii. Potom kněz, sám nebo s pomocí diákona (jáhna) vykonává přípravný obřad – proskomidie a připravuje chléb a víno k eucharistii.<sup>203</sup> Při proskomidii se používá chléb nazvaný prosfora. Prosfora je malý chlebiček z bílé mouky, udělaný ze dvou částí položených na sebe. Takto jsou symbolicky zobrazované obě přirozenosti Ježíše Krista - Božská a lidská. Po proskomidii kněz nebo

---

<sup>201</sup> Srov. TAFT Robert: *Život z liturgie – tradice Východu i Západu*, Olomouc: Refugium Velehrad – Roma, 2008, 225–226.

<sup>202</sup> Srov. СОЛОВІЙ Мелетій: *Божественна літургія*, Львів: Свічачо, 1999, 196–197.

<sup>203</sup> Proskomidie - řecky přinesení, přinášení darů - je příprava chleba a vína na levém stolku (prothesis) v byzantské eucharistické liturgii. Zpočátku se konala bezprostředně před velkým vchodem. Při pontifikální liturgii biskup ještě dnes vykonává na tomto místě poslední obřady. Od 8. století se proskomidie koná před začátkem liturgie (většinou po předchozí modlitbě hodiněk). Postupně byla stále více její symbolika obohacována, až ve 14. století nabyla dnešní podoby: kněz (původně jáhen) vykrajuje svatým kopím z prostory její středovou část s vyraženým zobrazením, pokládá ji jako „beránka“ na diskos a kopím ho „poráží“ (nařezává). Jáhen mísí víno a vodu v kalichu. Potom kněz odebírá ze čtyř dalších prosfor (Řekové odebírají i ostatní části z první a jediné prosfory) částky na památku svatých, na památku živých a na památku zemřelých. Zatímco pravoslavní konsekrují jenom beránka, uniatí konsekrují většinou také připomínkové partikule a kvůli většímu počtu komunikantů často musí přidávat ještě partikule další. Nakonec se dary za okuřování zakryjí — asteriskem (hvězdou) a různými věly. Kousky chleba, které zbudou po vykrajování, se později rozdělují jako antidóron. Arméni a západosyrské obřady mají podobné, ale jednodušší zvyky. U Koptů a Etiopanů se příprava darů děje na začátku liturgie u oltáře. V římském ritu se odpovídající úkony uskutečňují u oltáře teprve po průvodu s dary. Ve středověku se dary podle starogalského vzoru připravovaly obvykle na začátku bohoslužby nebo během bohoslužby slova, ale na různých místech. Srov. BERGER Rupert: *Liturgický slovník*, Praha: Vyšehrad, 2008, 387.

diákon okuřuje oltář, oltářní prostor, ikonostas<sup>204</sup> a přítomné lidi. Při okuřování se obvykle zpívá Ž 50.<sup>205</sup>

Potom se kněz a jáhen postaví před prestol a čtou modlitby, které uvádějí do liturgie.<sup>206</sup> Kněz se potom modlí se zvednutýma rukama, aby Duch Svatý sestoupil na přítomný lid se slovy:

*Králi nebeský, Utěšiteli, Duchu pravdy, který jsi všude a všechno naplňuješ,  
Poklade dobra a Dárce života, přijď a přebývej v nás a očisti nás  
od každé poskvrny, a spas, Dobrotivý, naše duše.*<sup>207</sup>

Poté co diákon dostane požehnání, opouští oltář a zaujímá své obvyklé místo před ikonostasem a zpívá: *Požehnej, pane.*

Liturgie začíná slavnostním žehnáním a zpěvem kněze nebo biskupa:

*Požehnané je království Otce i Syna i svatého Ducha  
nyní i vždycky a na věky věků.*

Po úvodním požehnání přítomný lid společně se sborem zpěvem „Amen“ chválí Boží Království. Tak začíná dialog mezi biskupem (knězem), diákonem a přítomným společenstvím věřících, který trvá celou liturgií. Toto požehnání napodobuje starozákonní požehnání s doplněním chvály nejsvětější Trojice. Hebrejská formule byla podobná: „Požehnaná je Vznešenost (Výsost) nyní i vždycky. Slovo „výsost“, řecky „basileia“, nahrazuje Boží jméno, které se ve Starém zákoně nevyslovovalo. Místo něj se používaly výrazy: Výsost, Moc, Pán... Kristus před Kaifášem řekl: „Od nynějška ušíte Syna člověka sedět po pravici Všemohoucího“ (řecky Moci).<sup>208</sup> Na tomto místě se nemluví o místě nebo poddaných, na které se vztahuje boží královská moc, ale o samotné moci, protože sám Bůh je tím, který je označován slovem basileia – výsost. Neoslavuje se království Boha, ale královská moc, královská hodnost Boha.

---

<sup>204</sup> Cílem ikonostasu není oddělení oltáře od centrální části chrámu, ale slouží jako spojení mezi pozemským a nebeským shromážděním. Ikony na ikonostasu a všude jinde v chrámu jsou viditelnými znaky, že skrze modlitbu můžeme být ve společenství se svatými. Srov. ФИНАЛДСКИ Павел: Нашата литургия, София: Омофор, 2005, 19.

<sup>205</sup> Srov. ФЕДОРИВ Юрій: Пояснення церковних Богослужень, Торонто, 1976, 98.

<sup>206</sup> Jestliže se slouží slavnostní archijerejská liturgie, se při vstupu biskupa (arcibiskupa) do chrámu obvykle zpívá píseň „Vošel jsi Archijerei“.

<sup>207</sup> Pro všechny liturgické texty viz *Svatá Božská liturgie našeho otce svatého Jana Zlatoústého*, Praha: Exarchát řeckokatolické církve v ČR, 2007.

<sup>208</sup> Srov. Mt 26,64.



### 6.1.2 Velká ektenie

Po požehnání následuje velká ektenie<sup>209</sup>. Nazývá se též pokojná (mírná), neboť vždy začíná vzdáváním pokoje (míru):

*V pokoji modleme se k Pánu.*

*Za pokoj z výsosti a za spásu našich duší, modleme se k Pánu.*

*Za pokoj na celém světě, za blaho svatých Božích církví a za sjednocení všech, modleme se k Pánu... Končí prosbou:*

*Zastaň se nás a spas nás, smiluj se nad námi a ochraňuj nás, Bože, svou milostí.*

Řecky *ektenis* znamená vytrvalý. Tedy tato ektenie je vytrvalá vroucí modlitba.<sup>210</sup> Ektenos není matematický výraz (dvojnásobně, trojnásobně), ale znamená modlit se vytrvale, vroucně. Neznačená délku, ale hloubku modlitby.

Modlitba ve tvaru litanie, jako dědictví antiochijské se hojně nachází v byzantské liturgii: v eucharistii, v modlitbě hodinek, při udílení svátostí i při žehnáních. Jáhen stojící před ikonostasem zpívá jednotlivé prosby. Lid na každou odpovídá *Kyrie elejson*, slovensky - *Hospodi pomiluj*. Při ektenii prosebné *Paraschú Kyrie*, slovensky - *Podaj Hospodi*. Kněz při tom u oltáře tiše pronáší shrnující modlitbu, jejíž závěrečnou doxologii přednáší nahlas po poslední jáhnově výzvě (*ekfoneze* - slovensky *vozhlas*). Ostatní orientální liturgie mají rovněž litanické modlitby, třebaže ne v takové míře jako v Byzanci.<sup>211</sup>

Zmínky o Velké ektenii se objevují ve spisech sv. Klementa Římského z 1. stol. po Kr. Velmi blízká velké ektenii je ektenie z liturgie sv. Jakuba, která patří mezi nejstarší křesťanské liturgie a nesla název „Velký soubor modliteb“. Ve slovenských spisech tato ektenie dostala název „Mírná“, protože začínala s prosbou o míru: „*Mirom Hospodu pomolimsja.*“

Do liturgických spisů byla Velké ektenie zařazena později (kolem 9.–10. stol.), protože první liturgikony obsahovaly pouze modlitby kněze. Ektenie patřily mezi funkce diakona a byly součástí jeho liturgické knihy

---

<sup>209</sup> V byzantském obřadě se rozlišuje ektenie: velká či mírná (slovensky *velikaja* či *mirnaja*) na počátku liturgie; vroucí (slovensky *suhubaja*) po evangeliu; velmi častá malá ektenie (slovensky *malaja*), sestávající z první a dvou posledních proseb mírné ektenie; prosebná (slovensky *prositelnaja*), jednak po velkém vchodu při předkládání darů, jednak při přípravě k přijímání.

<sup>210</sup> Srov. Sk 12.5: „*Církev se však bez ustání (ektenos) modlíla k Bohu.*“

<sup>211</sup> Srov. СОЛОВІЙ Мелетій: *Божественна літургія*, Львів: Свічадо, 1999, 210–212.

s názvem „Diakonikon“. Od 12. stol. diakonské modlitby a vozhlasy byly zařazeny do řádu Božské liturgie a staly se součástí liturgikonu.<sup>212</sup>

Velká ektenie má stálou formulaci, ale může být doplněna příležitostnými prosbami.<sup>213</sup> Po prosbách je vzpomínka na přesvatou Bohorodičku a všechny svaté. K doplnění poroučíme vzájemně sebe sama a celý náš život Kristu Bohu. Toto poručení bylo vyjádřeno původně slovy: „Bohu živému skrze Krista.“ Protože ariáni termínem skrze Krista skrývali svůj blud, aby se zdůraznilo Kristovo božství byl použit termín: „Kristu Bohu oddejme!“<sup>214</sup>

### 6.1.3 Antifony

Antifony pocházejí z židovské Bohoslužby, jejíž důležitou částí byl zpěv žalmů. Prvním způsobem jejich přednesu byla deklamace, při níž lektor předčítal nahlas žalm a všichni s úctou naslouchali. Druhým způsobem byl unisonní (jednohlasný) zpěv, kdy všichni zpívali společně jeden nápěv. Třetím způsobem byl antifonní zpěv, při němž se střídaly dva různé chóry. Na začátku našeho letopočtu, když se formovala církev, používali židé tento třetí způsob.<sup>215</sup>

Podle církevního historika Sokrata z 5. stol. antifony do liturgií připojil sv. Ignác Bohonosec, který měl sen o tom, jak andělé zpívají antifonálně Bohu žalmy. Byzantský historik Theodoret napsal, že zásluhu za připojení antifonů do liturgií mají dva mniši, Diodor a Flavian (z pol.4. stol.). S jistotou však víme, že zásluhu za přidání antifon do liturgií v Malé Asii má kněz sv. Bazil Veliký. Zachoval se jeho list adresovaný představeným křesťanské církve v Kapadokii, ve kterém je přemlouvá, aby také přidali antifony do své Bohoslužby a v němž také dodává, že se antifony při Bohoslužbách zpívají už i v Sýrii, Palestině a Egyptě. V Konstantinopoli připojil antifony k liturgii, jak bylo už zmíněno, sv. Jan Zlatoústý, v reakci proti ariánské sektě, která praktikováním antifonálního zpěvu (ještě neznámého v Konstantinopoli),

<sup>212</sup> Srov. СОЛОВІЙ Мелетій: Божественна літургія, Львів: Свічадо, 1999, 204–207.

<sup>213</sup> Podle sv. Jana Zlatoústého se ektenie nazývá série proseb, postupné prosby nebo souhrnná modlitba, rozdělená na různé prosby.

<sup>214</sup> Srov. ФИНЛАНДСКИ Павел: Нашата литургия, Софія: Омофор, 2005, 23–24.

<sup>215</sup> Srov. JOHR Pavel: Písne království, Řím: Křesťanská akademie, 1988, 21–22.

přitahovala na své straně mnoho pravověrných křesťanů. Do západní liturgie uvedl antifony sv. Ambrož. Sv. Augustin napsal, že sv. Ambrož přidal antifony do liturgie obdobně jako v řeckém obřadu, aby se „lid nenudil“.<sup>216</sup>

Antifony takové jak je známe dnes nebyli do 8. stol. součástí sv. liturgie, protože ta začínala Malým vchodem. Až do 10. století byly pohyblivé-nestálé části Bohoslužby, zpívaly se jen na slavnosti s litií a pravděpodobně byly do svaté liturgie převzaty z jiných Bohoslužeb (např.: Večernja).<sup>217</sup> Původně se zpívaly celé žalmy. Od konce prvního tisícletí se antifony staly součástí liturgie s obsahem jaký známe dnes.<sup>218</sup>

### **První antifona**

První každodenní antifona je převzata ze Ž 92,1–2,16<sup>219</sup> a zpívá se v ní o tom, že Bůh je veliký a proto mu vzdáváme čest poklonu:

*Dobré je chválit Hospodina, opěvovat tvé jméno, Svrchovaný!*

*Na přímluvu Bohorodičky, Spasiteli, spas nás.*

*Zrána hlásat tvé milosrdenství a za noci tvou věrnost. Na přímluvu Bohorodičky...*

*Jak spravedlivý je Hospodin, v němž není nepravosti. Na přímluvu Bohorodičky...*

První nedělní antifona je ze Ž 66,2–4 a oslavujeme v ní Boží moc a prozřetelnost a děkujeme Kristu za naše vzkříšení:

*Jásejte Bohu, všechny země, opěvujte slávu jeho jména,*

*vzdejte mu velkolepou chválu!*

*Na přímluvu Bohorodičky, Spasiteli, spas nás.*

*Řekněte Bohu: Jak úžasná jsou tvá díla!*

*Pro tvou nesmírnou moc se ti podrobují tvoji nepřátelé!*

*Na přímluvu Bohorodičky, Spasiteli, spas nás.*

*Ať se ti koř celá země, ať ti zpívá, nechť opěvuje tvé jméno.*

*Na přímluvu Bohorodičky, Spasiteli, spas nás.*

Refrén zvýrazňuje roli Panny Marie jako matku všech křesťanů a prostřednici a mocnou přímluvkyni před Ježíšem Kristem.

<sup>216</sup> Srov. СОЛОВІЙ Мелетій: Божественна літургія, Львів: Свічадо, 1999, 221–223.

<sup>217</sup> Srov. TAFT Robert: Život z liturgie – tradice Východu i Západu, Olomouc: Refugium Velehrad – Roma, 2008, 229.

<sup>218</sup> Dnes jsou antifony jedny z proměnlivých částí sv. liturgie a rozlišujeme je na tři druhy: každodenní, nedělní a sváteční (izobrazitelny).

<sup>219</sup> Číslování žalmu je podle Bible – český ekumenický překlad.

## **Druhá antifona**

Druhá každodenní antifona je ze Ž 93,1–2,5 a oslavuje Boha jako nezpochybnitelného vládce Vesmíru:

*Hospodin kraluje, oděl se velebností, oděl se Hospodin, opásal se mocí.*

*Na přímluvu svých svatých, Spasiteli, spas nás.*

*Dal světu základ, že nezakolísá. Na přímluvu svých svatých...*

*Tvé výroky jsou nejujš spolehlivé, tvému domu přísluší svatost,*

*Hospodine, na věčné časy. Na přímluvu svých svatých...*

Druhá nedělní antifona se skládá ze Ž 67,1–3 a děkuje Bohu za jeho dobrotu a milosrdenství vůči lidem:<sup>220</sup>

*Bože buď milostiv a žehnej nám, ukaž nám svou jasnou tvář.*

*Spas nás Synu Boží, který jsi vstal z mrtvých , my ti zpíváme. Aleluja 3x*

*Kéž se pozná na zemi, jak jednáš, kéž poznají všechny národy, jak zachraňuješ.*

*Spas nás Synu Boží, který jsi vstal z mrtvých , my ti zpíváme. Aleluja 3x*

*Ať tě, Bože, velebí národy, ať tě velebí kdekterý národ!*

*Spas nás Synu Boží, který jsi vstal z mrtvých , my ti zpíváme. Aleluja 3x*

## **Třetí antifona**

Ve všední dny a v neděli se zpívá stejná antifona s jiným refrémem a skládá se ze Ž 95,1–3. Během jejího zpěvu se koná slavnostní vchod s evangeliářem (Malý vchod). Proto celá antifona vzdává poklonu Kristu, který je symbolizovaný evangeliem.<sup>221</sup>

*Pojďte, jásejme Hospodinu, oslavujme skálu své spásy.*

*Spas nás, synu Boží, který jsi obdivuhodný ve svých svatých*

*( v neděle: vstal z mrtvých), my ti zpíváme. Aleluja 3x*

*Předstupme před něho s chvalozpěvy a písněmi mu zajásejme.*

*Spas nás, synu Boží...*

*Neboť veliký Bůh je Hospodin, a veliký Král nade všemi bohy.*

*Spas nás, synu Boží...*

Velké svátky mají své zvláštní antifyny, které jsou vzaty z jiných žalmů.<sup>222</sup>

<sup>220</sup> Srov. СОЛОВІЙ Мелетій: Божественна літургія, Львів: Свічадо, 1999, 227–228.

<sup>221</sup> Srov. tamtéž, 229.

<sup>222</sup> Srov. ФЕДОРІВ Юрій: Пояснення церковних Богослужень, Торонто, 1976, 103.

## **Izobrazitelné antifony**

V neděle a některé svátky se zpívají antifony izobrazitelné:

První (Ž 103): *Veleb, duše má, Hospodina.*

*Veleb, duše má, Hospodina, vše, co je ve mně, Veleb jeho svaté jméno!*

*Veleb, duše má, Hospodina a nezapomeň na žádné zjeho dobrodiní!*

*Hospodin je milosrdný a milostivý, shovívavý a nadmíru dobrotivý.*

*Veleb, duše má, Hospodina, vše, co je ve mně, veleb jeho svaté jméno!*

*Požehnaný jsi, Pane.*

Druhá (Ž 146): *Duše má, chval Hospodina!*

*Pokud žiji, chci chválit Hospodina, pokud budu, chci opěvovat svého Boha.*

*Nespoléhejte na knížata, na člověka, u něhož není spásy.*

*Hospodin chrání přistěhovalce, podporuje sirotka a vdovu,*

*ale mate cestu bezbožníků.*

*Hospodin bude vládnout navěky, tvůj Bůh, Sióne, po všechna pokolení.*

Třetí (Mt 5,1–12; L 6, 20–23):

*Ve svém království rozpomeň se na nás, Pane, až přijdeš do svého království.*

*Blahoslavení chudí v duchu, neboť jejich je nebeské království.*

*Blahoslavení plačící, neboť oni budou potěšeni.*

*Blahoslavení tiší, neboť oni dostanou zemi za dědictví.*

*Blahoslavení, kdo lační a žízní po spravedlnosti, neboť oni budou nasyceni.*

*Blahoslavení milosrdní, neboť oni dojdou milosrdenství.*

*Blahoslavení čistého srdce, neboť oni budou vidět Boha.*

*Blahoslavení tvůrci pokoje, neboť oni budou nazváni Božími syny.*

*Blahoslavení, kdo jsou pronásledováni pro spravedlnost,*

*neboť jejich je nebeské království.*

*Blahoslavení jste, když vás budou kvůli mně tupit,*

*pronásledovat a vyhlaně vám připisovat každou špatnost.*

*Radujte se a jásejte, neboť máte v nebi velkou odměnu.*

Antifony mají velkou symboliku. Jsou to verše ze Starého zákona (příslib Mesiáše) po kterých přichází refrén: „...Spasiteli, spas nás“ (přítomnost Spasitele, naplnění příslibu).<sup>223</sup>

---

<sup>223</sup> Slov. СОЛОВІЙ Мелетій: Божественна літургія, Львів: Свічадо, 1999, 231.

#### 6.1.4 Jedinorodnyj

Po druhé antifoně následuje hymnus „Jedinorodnyj“. Zpívají ho všichni s velkou úctou:

*Jednorozený Synu a Slovo Boží, zachraň nás: Ty, jenž jsi nesmrtelný. Tys pro naši spásu přijal tělo ze svaté Bohorodičky a vždy Panny Marie a bez újmy božství se stal člověkem. A když jsi byl ukřižován, Kriste, Bože náš, svou smrtí jsi naši smrt přemohl. Tys jeden ze svaté Trojice, tobě s Otcem a svatým Duchem náleží stejná sláva. Prosíme tě, zachraň nás.*

Tento hymnus byl k liturgii přiřazen dříve než antifony a jeho text se objevuje ve spisech z 9. a 10. stol. Jeho autorem byl údajně císař Justinian (527-567).<sup>224</sup> O tom svědčí byzantský historik Theofan. To že autorem hymnu je Justinian potvrzuje i shoda mezi způsobem vyjadřování v něm a v jeho dopisů. Navíc tento hymnus má dogmaticko-apologetický charakter proti dvěma herezím (nestoriáni a monofyzití), které se v této době šířily. V něm je zahrnuta celá Christologie.<sup>225</sup>

#### 6.1.5 Malý vchod

Po malé ektenii se zpívá třetí antifona a koná se *Malý vchod*. Slavnostně se otvírají královské dveře ikonostasu<sup>226</sup> a před očima všech přítomných se objevuje oltář jako místo, kde přebývá sláva Boží a jako

<sup>224</sup> Srov. СЛОБОДСКОЙ Серафим: Закон Божий, Пловдив: ИК „Призма“, 2001, 244.

<sup>225</sup> Srov. СОЛОВІЙ Мелетій: Божественна літургія, Львів: Свічадо, 1999, 235–236.

<sup>226</sup> Ikonostas je ikonami zdobená, trojími dveřmi prolomená dělicí stěna, která se v chrámech byzantského ritu zřizuje mezi prostorem oltáře a prostorem věřících. Vznikla s největší pravděpodobností z oltářní mřížky a její trámové nástavby, přičemž obrazy byly upevněny nejprve nahoru na příčný trám. Uprostřed byl Kristus, k němuž se s prosebným gestem obrazení Bohorodička a Jan Předchůdce. Potom též byly ikonami uzavřeny otvory mezi vertikálními trámy; později byly zakryty kamenné desky vlastních mřížek dřevorezbami a nakonec byl celý ikonostas vystavěn jako dřevěná architektura. Pro uspořádání ikon se vytvořila pevná pravidla: na spodních křídlech středních „královských“ dveří ikona Zvěstování, nalevo od nich (z pohledu diváka) ikona Krista. vpravo ikona Bohorodičky; v této tzv. „místní řadě“ k tomu přistupují hlavní uctívané ikony: patrona chrámu (titulární ikona) a dalších podle speciálních okolností (často Jana Křtitele). Nad královskými dveřmi už zmíněné pořady, rozšířené dalšími novozákonními přímluvci a anděly (archandělé, apoštolové, svatí hierarchové, svatí vojíní), další řada je „svátková“, nad ní řady „prorocká“ a „praotcovská“ (s ikonami Kristových předků), případně řady další, korunované výjevem pašijovým (kříž, případně s postavami Bohorodičky a Jana Teologa). Byzantský věřící nevnímá ikonostas, jak by se nám mohlo zdát, jako prostředek oddělení oltáře od věřících, nýbrž naopak jako ikonami zprostředkované ozřejmení Boží blízkosti, kterou může věřící zakusit ve svatých tajemstvích. Další orientální rity mají dělicí závěsy (arménský ritus), mříže (koptský ritus) či zdi (syrský ritus), ale v obrazovou stěnu (ikonostas) je nepřetvořily. Srov. BERGER Rupert: Liturgický slovník, Praha: Vyšehrad, 2008, 157-158.

nejvyšší místo poznání, odkud k nám vchází poznání pravdy a odkud je zvěstován život věčný. Kněz a jáhen přistupují k oltáři, berou z něj evangelium a nesou je k lidu; ne však královskými dveřmi, ale bočními dvířky v zadní části oltářního prostoru, jež připomínají dveře v té boční místnosti, odkud se v raných dobách vynášely doprostřed chrámu knihy ke čtení.

Shromáždění věřících vzhlíží na nesené evangelium, jako kdyby to byl sám Spasitel vycházející poprvé k božskému kázání: vychází úzkými severními dveřmi doprostřed chrámu, aby se vrátil zpět do svatyně královskými dveřmi, jakmile se všem ukáže. Kněz a jáhen se uprostřed chrámu zastavují a sklánějí hlavy. Jáhen ukazuje orarem<sup>227</sup> na královské dveře a přitom říká: *Požehnej, pane, svatý vchod*. Dává políbit knězi svaté evangelium a odnáší je do oltáře, v královských dveřích se zastavuje, pozvedá evangelium v rukou a provolává: *Nejvyšší moudrost*, čímž chce naznačit, že Slovo Boží, věčná Moudrost vešla světu ve známost prostřednictvím evangelia, které teď on pozdvihl na svých rukou. A hned poté provolává: *Vzdejme úctu!* Shromáždění věřících vzývá spolu se sborem: *Pojďme, pokloňme se Kristu a padněme před ním*.

*Zachraň nás, Synu Boží, vzkříšený z mrtvých, my ti zpíváme Aleluja.*

Evangelium, kterým je zvěstováno Slovo života, je pokládáno na oltář.

Původně byl malý vchod začátek liturgie a vstup do chrámu. Až do osmého století liturgické texty ještě neobsahovaly proskomidie, ektenie a antifony.<sup>228</sup> Tento obřad má svůj původ v Byzanci. Za časů Justiniána byly císařské průvody v Konstantinopoli tak slavnostní, že se staly vrcholem královské nádhery. Účast císaře zanechala zvláštní „císařský“ otisk na liturgických ceremoniích. Císařský obřad, ať již církevní nebo světský, je fragmentárně popsán mnohými prameny.<sup>229</sup>

---

<sup>227</sup> Orar je součástí jáhenského oblečení, jáhen ho pozvedá na každou modlitbu.

<sup>228</sup> Srov. TAFT Robert: *Život z liturgie – tradice Východu i Západu*, Olomouc: Refugium Velehrad – Roma, 2008, 223.

<sup>229</sup> Dopad, který to mělo na pozorovatele, je patrný z popisu Haruna-ibn-Yahya, arabského zajatce drženého jako rukojmí na dvoře Basila I. (867-886) v poslední čtvrtině devátého století. Jeho fantastický popis císařské cesty z paláce do kostela, s průvodem složeným z padesátipěti tisíc úředníků, ukazuje na velkolepost tohoto slavnostního vstupu. Srov. BERGER Rupert: *Liturgický slovník*, Praha: Vyšehrad, 2008, 38.

Když procesí dorazilo k cíli, nastal vhodný moment pro zahájení liturgie. Patriarcha, který se nachází v nartexu, kde se přivítá s císařem; oba dva očekávají znamení, aby mohli vstoupit do kostela. Z velkého ambonu žalmisté zazpívají tropar. Po tomto znamení patriarcha poodejde ke královským dveřím a recituje modlitbu vchodu: kolekta božské liturgie ve dvou tradičních konstantinopolských formulářích Sv. Basila a sv. Jana Zlatoústého.<sup>230</sup>

To že byl Malý vchod vstupem arcibiskupa (biskupa), je patrné z Archijerejské svaté liturgie, kde se archijerej aktivně nezúčastňuje začátku svaté liturgie. Vstupuje do presbitáře (chrámu), až po skončení třetí antifony a okuřuje svatý prestol, koncelebranty, ikonostas a všechny přítomné lidi. Malý vchod v archijerejské liturgii je tím co byl původně na svém počátku.<sup>231</sup>

Dnešní symbolika Malého vchodu je jiná: začátek Ježíšova veřejného působení u Jordánu; slavnostní vstup do Jeruzaléma; nanebevstoupení.

Je jisté nebezpečí, že se původní význam vchodu, jako vchod do svatyně vytrácí. Proto je chvályhodná praxe některých kněží, kteří konají Malý vchod tak, že průvod s evangeliářem vychází ven z chrámu a přidávají se k němu všichni přítomní lidé, kteří pak do něj slavnostně vstupují zpívajíc třetí antifonu. Tento způsob má silnou symboliku a zachovává původní význam vchodu.<sup>232</sup>

### **6.1.6 Tropar a kondak**

Po malém vchodu se na kůrech rozeznějí buď písně na počest svátku daného dne, nebo pochvalné tropary a hymny k poctě svatého, jehož paměť slaví církev. Tropar nebo troparion pochází z řeckého slova „tropos“ - melodie, tónina. Je to poetická sloka, která se často opakuje a do níž se vkládají vsuvky z žalmů. Tropary se vyskytují v byzantské liturgii v různých funkcích a formách, často i pod různými názvy.<sup>233</sup>

---

<sup>230</sup> Srov. TAFT Robert, *Stručné dějiny byzantské liturgie*, Praha: Exarchát řeckokatolické církve v ČR, 2008, 35–36.

<sup>231</sup> Srov. СОЛОВІЙ Мелетій: *Божественна літургія*, Львів: Свічадо, 1999, 245–246.

<sup>232</sup> Tímto způsobem se koná malý vchod např. v kostele Sv. Kosma a Damiana v Praze (klášter Na Slovanech – Emauzy) a v Bulharsku.

<sup>233</sup> Např. theotokion - slovansky bogorodičen; anastasimon - slovansky voskresen.



Zpívají se buď po každém verši určitého žalmu, takže se žalm jeví jako původně hlavní text, nebo se před každým opakováním troparu zpívá vybraný, textově se hodící žalmový verš, takže se jako hlavní text jeví tropar (stichologie). Žalmové verše se v praxi často ztratily. Tropary se proto nazývají i jednotlivé sloky každé ódy určitého kánonu, které se co do počtu slabik a struktury přízvuku přesně řídí vzorovou slokou (irmos). Zpěv troparů patří především k průvodům. Závěrečný tropar<sup>234</sup>, který se patrně dříve zpíval při slavnostním odchodu, se časem stal hlavním troparem - vlastním svátečním zpěvem každého liturgického dne (tropar dne). Často se neopakuje celý tropar, ale jen jeho poslední řádka; sbor (slovan. klíros) pak olemuje žalm včetně refrénu troparem, který zazpívá celý na začátku a na konci (tropar sboru). Lid naváže na poslední řádku troparu sboru a opakuje ji po každém verši předzpěváka.<sup>235</sup>

Po troparu se zpívá kondak.<sup>236</sup> Obdobně jako tropary jsou to krátké písňe, které ale obsahují dogmatický nebo historický výklad svátku nebo života svatého, jehož památku slavíme. Kondaky jsou nejdůležitější forma starší byzantské liturgické poezie (kontakia), která původně sestávala z krátké strofy, která shrnovala obsah svátku a zpravidla vyústovala v krátkou pochvalnou formuli a celé řady strof zvaných „domky“, slovensky a řecky „ikosy“.<sup>237</sup>

Tradice odvozuje básnickou formu kontakie od Romana Meloda.<sup>238</sup> Na rozdíl od pozdější básnické formy kánonu nebyla kontakia nikdy prosycena biblickou poezií. V dnešní orientální liturgii si udržel formu kontakia plnou měrou hymnus akathistos (slovan. akafist), věnovaný Bohorodičce. Jinak bylo v byzantském oficiu kontakion zcela zatlačeno poezií kánonů. Ze starých kontakii se v liturgii udržely jednak kondaky, které hrají důležitou úlohu v oficiu i v eucharistické liturgii jakožto sváteční píseň - hymnus charakterizující konkrétní slavnost a jednak

---

<sup>234</sup> Troparion apolytikion hesperinu - slovensky večerní.

<sup>235</sup> Srov. BERGER Rupert: Liturgický slovník, Praha: Vyšehrad, 2008, 511.

<sup>236</sup> Kondak je z řecké slovo „kontakion“ - hůlka na navíjení svítku rukopisu.

<sup>237</sup> Srov. ФЕДОПІВ Юрій: Пояснення церковних Богослужень, Торонто, 1976, 66.

<sup>238</sup> Romanos Melodos se narodil asi v 5. století v syrské Emese (dnešním Homsu) a působil jako jáhen v Konstantinopoli. Řecké kontakion ve skutečnosti odpovídá syrskému poetickému kázání, madraše. Původně byla madraša součástí ranních chval a navazovala na zvěstování svátečního evangelia jako hymnická homilie.

jejich první ikosy. Tyto liturgické „zbytky“ jsou dnes zařazeny do Ranné bohoslužby - Utření, a to do kánonu po jej šesté písni (ódě).

Po kondaku se může zpívat i další krátká píseň - Bohorodičen. Tropary a kondaky patří k měnlivé části bohoslužby. Všední dny a velké svátky mají svoji vlastní tropary a kondaky. V neděle se zpívají podle církevního hlasu, který je předepsán z osmihlasníku.<sup>239</sup>

### 6.1.7 Trisagion

Po skončení troparů nastává doba zpěvů ke cti nejsvětější Trojice: celým chrámem zní slavnostně trinitární píseň - hymnus Trojsvatoje (Trisagion), sestávající z trojího vzývání Boha:

*Svatý Bože, svatý Silný, svatý Nesmrtelný, smiluj se nad námi.*

*Svatý Bože, svatý Silný, svatý Nesmrtelný, smiluj se nad námi.*

*Svatý Bože, svatý Silný, svatý Nesmrtelný, smiluj se nad námi.*

Vzýváním svatý Bože zvěstuje tato píseň Boha Otce, vzýváním svatý Silný Boha Syna - jeho sílu, jeho tvůrčí Slovo. Vzýváním svatý Nesmrtelný - jeho nesmrtelnou mysl, věčně živoucí vůli Boha - Ducha svatého. Třikrát zopakují zpěváci chvalozpěv, aby proniklo ke sluchu všech, že nebylo časů, kdy by v Bohu nebylo Slova a kdy by Slovu chyběl Duch svatý.<sup>240</sup>

Řecké slovo „trisagion“ znamená třikrát svatý, slovansky – Trisvjatoje. Trojsvatá píseň je slavnostně dosvědčena poprvé na chalcedonském koncilu (r. 451). Autor není známý.<sup>241</sup> Obsahem se tato formulace původně obracela ke Kristu a chtěla proti monofyzitským tendencím zdůraznit, že božská přirozenost v Kristu nemůže trpět ani zemřít. Když monofyzité dodatkem „který byl za nás ukřižován“ (za slovem „Nesmrtelný“) vykládali aklamaci ve svém smyslu, začali ortodoxní interpretovat trisagion trinitárně. Trullský sněm (r. 691–692) oficiálně odsoudil dodatek jako herezi a zakázal jeho užívání.<sup>242</sup>

<sup>239</sup> Srov. BERGER Rupert: Liturgický slovník, Praha: Vyšehrad, 2008, 210–211.

<sup>240</sup> Srov. TAFT Robert: Život z liturgie – tradice Východu i Západu, Olomouc: Refugium Velehrad – Roma, 2008, 234.

<sup>241</sup> Srov. СОЛОВІЙ Мелетій: Божественна літургія, Львів: Свічадо, 1999, 249–250.

<sup>242</sup> Srov. tamtéž, 250–251.

Jako hold Kristu měl trisagion od počátku své místo především na začátku bohoslužebného shromáždění. V tomto smyslu patří k Malému vchodu v byzantském a arménském ritu. U Syřanů, kteří již „vchod“ nemají, je rovněž před čteními, u západních Syřanů, kde se zachovalo ještě starozákonní čtení, před čteními novozákonními. V alexandrijské liturgické skupině se trisagion zpívá s různými doplňky bezprostředně před evangeliem.<sup>243</sup>

Tento hymnus má různé verze. Těžkost výkladu spočívá v tom, že se skládá ze dvou částí: První část je výzva a druhá prosba. V původním textu zní Svatý (je) Bůh, Svatý (je) Silný, Svatý (je) Nesmrtelný... Jako všechny výzvy se vyjadřuje ve třetí osobě (např.: Ať žije král! Ať žije kardinál! i když král ani kardinál není přítomný). Prosba se však nutně vyjadřuje ve druhé osobě: „eleison hemas“ – smiluj se nad námi. Přejít z třetí na druhou osobu způsobil překladatelům potíže.

Mezi byzantskými překladateli Slované a Rumuni a mezi syrskými překladateli Chaldejci vyjadřují vše ve druhé osobě: Svatý Bože, Svatý Silný, Svatý Nesmrtelný, smiluj se nad námi. Ostatní Syrové mají: *Svatý jsi Bůh, Svatý jsi Silný, Svatý jsi Nesmrtelný...*Tedy přechod z třetí osoby na druhou vytvoří tři subjekty, zatímco v řeckém textu je jeden subjekt – Bůh.

Arabové mají třetí osobu, ale vytvářejí též tři subjekty (Svatý je Bůh...). Nejlepší překlady jsou latinský a arménský. Sanctus Deus, sanctus (es) fortis, sanctus (es) immortalis! Tento hymnus je rozšířením písně Trojsvatého.<sup>244</sup> Zpívá se Bohu trojjedinému.<sup>245</sup>

O Vánocích, Zjevení Páně, na Lazarovu sobotu, Bílou sobotu, Velkou noc (celý týden) a Sestoupení svatého Ducha se místo trojsvaté písně zpívá: *Kteří jste v Krista pokřtěni, v Krista jste se oblekli. Aleluja, Aleluja, Aleluja.*

---

<sup>243</sup> Také při mši v galikánském ritu se zpíval Aius (tak nazýván podle skutečné byzantské výslovnosti slova „hagios“) po vstupu před čteními, a to řecky a latinsky. Tento zvyk je rozšířen i dnes při římském uctívání kříže o Velkém pátku, kde bylo původně trisagion patrně uvítací písní při přinášení kříže. Někdy se jako biblická „trojsvatá píseň“ nebo trisagion označuje i Sanktus. Srov. СОЛОВІЙ Мелетій: Божественна літургія, Львів: Свічадо, 1999, 251–252.

<sup>244</sup> Srov. Iz 6,3.

<sup>245</sup> Srov. ФИНЛАНДСКИ Павел: Нашата литургия, София: Омофор, 2005, 32.

Tento tropar se původně zpíval na přivítání bývalých katechumenů, kteří byli pokřtěni a přicházeli z baptisteria do kostela.<sup>246</sup>

### **6.1.8 Zpěvy mezi čteními, modlitba před evangeliem**

V době sv. Jana Zlatoústého byly v božské liturgii tři čtení: čtení ze Starého zákona, apoštol a evangelium. V tom byl byzantský obřad shodný s obřadem římským, ambroziánským, španělským (mozarabským) a arménským na východě. Proroctví všeobecně zmizelo z liturgie v 8.-9. století.<sup>247</sup> Zůstalo jen o předsvátku (vigílie) na Narození Páně, Bohozjevení a Velkou noc (Pascha). Na východě se až dosud čte na Narození Páně osm proroctví, na Bohozjevení třináct a Paschu patnáct. Původně bylo v Cařihradě u všech těchto svátků sedm proroctví. Během čtení proroctví již patriarcha přistoupil k udělení sv. křtu a myropomazání. Pokud skončil dříve, četlo se pouze sedm proroctví. Zbývající proroctví se četla, pokud bylo mnoho katechumenů.

Mezi proroctvím a apoštolem se zpíval žalm (psalmus responsorialis, řecky prokeimenon). Po vynechání proroctví zůstal prokeimenon (prokimen) na svém původním místě (v římském obřadu přešel za epištolu – graduale). Prokimeny patří k měnlivé části bohoslužby. Podobně jako tropary a kondaky, jsou jiné v neděli, všední dny a svátky.<sup>248</sup>

Mezi apoštolem a evangeliem se zpívá Aleluja<sup>249</sup> s verši žalmu. Hallelujah - tento z židovské bohoslužby pocházející radostný hold nebeského Jeruzaléma,<sup>250</sup> kterým je pozdravován také Beránek<sup>251</sup> jako vítěz nad Babylonem, se v liturgii nikdy nepřekládá. Touto aklamací se zdraví v bohoslužbě všech křesťanských vyznání Kristus před evangeliem - zvěstí o jeho vítězství. Jen starošpanělský (mozarabský) ritus zpívá aleluja až po evangeliu. V římském ritu se taky někde zavádí zvyk

---

<sup>246</sup> Srov. ТИПИК или църковен устав, София: Синодално издателство, 1980, 48.

<sup>247</sup> Srov. TAFT Robert: Život z liturgie – tradice Východu i Západu, Olomouc: Refugium Velehrad – Roma, 2008, 236.

<sup>248</sup> Srov. ФЕДОРИВ Юрій: Пояснення церковних Богослужень, Торонто, 1976, 106.

<sup>249</sup> Aleluja pochází z hebrejské slovo hallelu-jah - chvalte Jahve, chvalte Hospodina.

<sup>250</sup> Srov. Tób 13,18 (Haleluja, požehnaný Buh Izraele).

<sup>251</sup> Srov. Zj 19,1–7.

opakovat aleluja i po evangeliu (evangelium je tak aklamací aleluja zarámováno). Jako velikonoční vítězná píseň se aleluja v mnoha ritech zpívá při každé liturgii, dokonce i za zemřelé. Nejvlastnější místo má aleluja přirozeně v době velikonoční. Aleluja se nikdy nemodlí. Nemůže-li se zpívat zcela odpadá.<sup>252</sup>

### 6.1.9 Ektenie suhubaja

První ektenie po evangeliu se nazývá vroucí, trojitá - slovansky suhubaja. Tato ektenie se velmi podobá ektenii, která se zachovala v nejstarší liturgii sv. Jakuba. V rukopisech se vyskytuje od 12. století a nynější formu má z 15. století. Velká ektenie obsahuje prosby věřících za jejich potřeby a za osoby. Prosebná ektenie je modlitba za různé potřeby věřících. Vroucí ektenie obsahuje prosby jen za osoby (církvní a světské). Ve velké ektenii povzbuzuje jáhen (kněz) věřící, aby oni prosili Pána. Ve vroucí ektenii se přímo obrací na Boha.<sup>253</sup>

Podle řeckého i staroslověnského textu čte kněz modlitbu během zpívání trojnásobného „Pane, smiluj se!“ po třetí prosbě: *Smiluj se nad námi, Bože, podle svého velkého milosrdenství, prosíme tě, vyslyš nás a smiluj se*. Hlavním tématem modlitby je milost a milosrdenství. Jako je ve velké ektenii základním motivem prosba a pokoj, zde je hlavní prosbou orodování za Boží milosrdenství.

Slova modlitby jsou vypůjčeny z kajícího Ž 50 a z modlitby pokání krále Manasesa (2Pa 33,13–19): „*Hospodi, Vsederžitelu, Bože otec našich*“. Jako tito dva králové rozhněvali Boha, ale navrátili se k němu a dostali odpuštění, tak i my ektenos, vroucně prosíme o Boží milosrdenství.

Euchologion z 13. století má 9 proseb s vozhlasem. Řecký sinajský rukopis má: Prosme všichni (ektenos) vroucně a sedm proseb. Podobné texty má gruzínský překlad. V arabském a arménském překladu zpívá lid: *Kyrie eleison* 9x a v rukopise Isidora Pyromala dokonce 12x. Současní česky liturgikon má 6 proseb s vozhlasem.<sup>254</sup>

<sup>252</sup> Srov. BERGER Rupert: Liturgický slovník, Praha: Vyšehrad, 2008, 42–43.

<sup>253</sup> Srov. ФИНАЛДСКИ Павел: Нашата литургия, София: Омофор, 2005, 33–34.

<sup>254</sup> Srov. Svatá Božská liturgie našeho otce svatého Jana Zlatoušského, Praha: Exarchát řeckokatolické církve v ČR, 2007, 28–30.

Z toho vyplývá že všechny prosby, které následují modlitbu jsou novějšího původu a nepatří k ektenii. Ta má i dnes více variant. „Všichni vroucně prosme“ je vsuvka ze strany jáhna, která je výzvou, jakým způsobem se má odpovídat. „Všemohoucí Pane“ a „Smiluj se nad námi“ je jen začátek a konec ektenie, mezi které se vsouvá formularium. Rozdíl mezi velkou a vroucí ektenii je spíše ve formě než v prosbách. Trojnásobné „Pane, smiluj se“ je pozůstatek ze 7–9–12x opakovaných Kyrie eleison, kdy se biskup se zvednutýma rukama modlil a žehnal. To se nazývalo velké Kyrie eleison.<sup>255</sup>

Tato ektenie původně patřila k litii (prosební procesii), ale po zavedení velké ektenie po počátečním požehnání byla vroucí ektenie přeložena na místo po evangeliu.<sup>256</sup>

Ve starých dokumentech bylo na konci liturgie Slova políbení pokoje: „Pozdravte se navzájem svatým políbením“, z těchto slov a jim podobných se v církvích zavedl zvyk, že po modlitbách přijímali políbením bratry. U Chaldejců - Nestoriánů končí i dnes každá bohoslužba políbením pokoje.<sup>257</sup>

Při bohoslužbě za zemřelé se po suhubé ektenie může zpívat i ektenie zaupokojná.

Pokud jsou přítomní v chrámě katechumeny (ohlášení), zpívá se ektenie za katechumeny, se kterou končí první část sv. liturže – liturgie katechumenů.

## 6.2 Liturgie věřících

Liturgie katechumenů má svůj původ v synagogální bohoslužbě. Je pokračováním tradice sobotního shromáždění v synagoze a proto má apoštolský původ. Liturgii věřících nám daroval sám Spasitel – Ježíš Kristus, když ustanovil eucharistii a řekl: „...to konejte na mojí památku.“

---

<sup>255</sup> Srov. СОЛОВІЙ Мелетій: Божественна літургія, Львів: Свічадо, 1999, 271.

<sup>256</sup> Srov. tamtéž, 272–273.

<sup>257</sup> Srov. ФЕДОРІВ Юрій: Пояснення церковних Богослужень, Торонто, 1976, 108.

Věrný tomuto odkazu, rozestýlá kněz iliton na prestol. Je to látka s tvarem čtverce, která se rozestýlá na oltář. Tímto připravuje plátno na ovinutí Ježíšova těla, které bude za nás obětováno. Liturgie eucharistické oběti může nyní začít.

První zmínky o tomto obřadu jsou z 8. st. v kodexu Barberiny, kde se první modlitba věřících, která zahajuje tuto část bohoslužby nazývá „modlitba po rozložení ilitonu.“<sup>258</sup>

### 6.2.1 Velký vchod a Cherubínská píseň

Uprostřed modlitby se rozevírají královské dveře, takže je vidět kněze ještě při modlitbě s rozepjatýma rukama. Diákon s kadidelnicí v ruce vychází připravit cestu Králi všeho a okuřováním vytváří oblak vůně, uprostřed nichž bude přenesen ten, jehož nosívají cherubíni.<sup>259</sup> Sbory na obou kůrech zapějí jménem celého chrámu tuto cherubínskou píseň: *Nyní, když tajemně představujeme cheruby a Trojici, dárkyni života, trojsvatý chvalozpěv zpíváme, odložme každou starost pozemskou. Abychom mohli přijmout krále veškerenstva, neviditelně neseného ve vítězoslávě andělskými sbory. Aleluja, aleluja, aleluja.*

Tuto píseň složil sám císař Justin II., který ve vši své světské nádheře padl v prach před nadpozemskou nádherou Krále všeho neseného na kopích cherubíny a šiky nebeských sil (v prvních dobách se sami císařové pokorně stavěli do řad kněží při vynášení svatého chleba). Zpěv této písně přechází v andělský zpěv podobný tomu, který pělý neviditelné síly na výšinách. Do liturgie byla zavedená r. 574.<sup>260</sup>

Cherubínská píseň neznamená, že ji zpívají cherubíni, ale my představujeme cherubíny a my zpíváme životodárné Trojici trojsvatou píseň. My napodobujeme cherubíny, kteří zpívají: Svatý, Svatý, Svatý. Těžištěm hymnu je výzva, abychom odložili všechny světské starosti,

---

<sup>258</sup> Srov. СОЛОВІЙ Мелетій: Божественна літургія, Львів: Свічадо, 1999, 286–287.

<sup>259</sup> Podle zvyku starých Římanů musel být nově zvolený imperátor vynášen mezi lid v průvodu vojenských legií na štítě, pod příkrovem množství kopí, skloněných nad ním a seřazených do tvaru kříže. Srov. ФИНЛАНДСКИ Павел: Нашара литургия, София: Омофор, 2005, 39.

<sup>260</sup> Srov. ТАFT Robert: Život z liturgie – tradice Východu i Západu, Olomouc: Refugium Velehrad – Roma, 2008, 240.

kteře jsou neslučitelné s naším vznešeným úkonem, kterým napodobujeme anděly a přijímáme Krále vesmíru.

Kněz a diákon přistupují k bočnímu žertveníku, kde probíhala proskomidie, a přitom si pro sebe potichu opakují tutéž cherubínskou píseň. Kněz bere disk s beránkem a dává jej diákonovi. Sám pak bere svatý kalich a vychází bočními neboli severními dveřmi klidu, přičemž se před ním nese svícen nebo lampa. Za zpěvu cherubínské písně, podoben silám nebeským, vychází tento slavnostní průvod, jenž je nazýván Velikým vchodem<sup>261</sup>. Uprostřed chrámu se celý průvod zastavuje. Kněz využívá tohoto významného okamžiku k tomu, aby v přítomnosti těch, kteří nesou obětní dary, vzpomenuł před Hospodinem jmen všech křesťanů, počínaje těmi, kteří dostali údělem nejtěžší povinnosti, na jejichž splnění závisí štěstí všech a vlastní spasení jejich duší. Pěvci končí cherubínskou píseň třikrát opakovaným Aleluja, zvěstujícím věčné putování Hospodinovo. Průvod vstupuje do královských dveří, jako první vchází do oltáře diákon. Královské dveře se zavírají, jako by to byly dveře Hospodinova hrobu. Přinášené dary totiž představují tělo již ukřižovaného Pána. Tato interpretace podnítila vývoj prothesis (tzv. proskomidie) čili obřadu přípravy darů před začátkem svaté liturgie.<sup>262</sup> To vše pak bylo navíc zdůrazněno zavedením veršů o trpícím služebníkovi, které se recitují při přípravě chleba pro eucharistii, kdy tento chléb je vnímán jako obětovaný Boží Beránek. Rovněž byla zdůrazněna slavnostní obřadnost samého velkého vchodu a jeho symbolismus.<sup>263</sup> Následně byl

---

<sup>261</sup> Původně konali velký vchod jen jáhni. Od 12.–13. století měl kněz v rukou kalich a jáhen diskos.

<sup>262</sup> Prothesis a diakonikon: Prostory, ve kterých se uchovávají liturgické předměty a připravují se přinesené dary pro eucharistii. Tyto dary přinesené věřícími byly položeny v kostele na jeden stůl (trapeza či thalassa). Když věřící vcházeli, předávali tam své dary přísluhujícím, kteří přinesené dary odnášeli do prothesis (později také přejato k označení obřadu přípravy chleba a vína před slavením liturgie). Z těchto darů byl vybírán chléb a víno pro liturgii. Poté, co byly tyto dary připraveny, v okamžiku velkého vchodu darů, vcházeli jáhnové celebrující s biskupem do tohoto prostoru, aby převzali dary. Všeobecně se diakonikon umísťuje k jedné straně oltáře, zatímco z druhé strany byl prostor nazývaný prothesis. To však není vždy pravda, především v prvotní křesťanské architektuře, kde se velmi často nenacházejí prostory, které by byly poblíž centrální svatyně. Také lze předpokládat, že v diakonikonu mohly být uchovávány liturgické nádoby a bohoslužebné knihy. Srov. BERGER Rupert: Liturgický slovník, Praha: Vyšehrad, 2008, 442.

<sup>263</sup> Srov. ФИНЛАНДСКИ Павел: Нашата литургия, София: Омофор, 2005, 37–38.



zvětšen počet troparů pohřebního charakteru pro položení, okouření a přikrytí darů na oltáři. Od tohoto okamžiku je tato ceremonie interpretována jako znázornění uložení ukřižovaného Ježíšova těla do hrobu, jeho pomazání aromatickými mastmi a ovinutí bělostným plátnem, nazývaným syndon. To všechno bylo dáno nejenom nevyhnutelnou ritualizací, která byla vypracována více než všechny středověké liturgie, ale také vývojem zbožnosti a jejím pochopením. Nevysvětlovaly pouze text a rituál, ale zpětně působily na změnu jak textu, tak obřadu.<sup>264</sup>

Původně byl velký vchod opravdovým vstoupením z venku do chrámu, protože jáhni museli jít vyzvednout dary do sakristie (skeuofylakion), což v Konstantinopoli nebyla žádná pomocná místnost uvnitř chrámu, ale šlo o oddělenou budovu.<sup>265</sup>

### 6.2.2 Ektenie prosebná

Diákon vystoupí na ambon, čelem ke královským dveřím, pozvedne orar třemi prsty na způsob pozvednutého křídla anděla, podněcovatele k modlitbě a vznáší řetězec modliteb, které se již nepodobají modlitbám předcházejícím. Počáteční výzva k modlitbě za dary přenesené na oltář brzy přechází v prosby, které vznášejí k Hospodinu pouze věřící žijící v Kristu.<sup>266</sup> *Přednesme naše modlitby Pánu - vyzývá diákon. Shromáždění věřících od srdce prosí ve společném zpěvu se sborem: Pane, smiluj se.*

Ektenie se završuje provoláním: *Pro štědré slitování tvého jednorozeného Syna, neboť s ním jsi blahoslavený, spolu s přesvatým a dobrým životodárným tvým Duchem nyní i vždycky i na věky věků.*

Sbor zpívá: *Amen.*

Tato ektenie se v mnoho z byzantských církví redukuje jenom na první dvě prosby. Příčina je, že se opakuje ještě jednou před modlitbou Otče náš a tím se liturgie zbytečně prodlužuje.<sup>267</sup>

---

<sup>264</sup> Srov. ФИНЛАНДСКИ Павел: Нашата литургия, София: Омофор, 2005, 40–43.

<sup>265</sup> Srov. TAFT Robert: Život z liturgie – tradice Východu i Západu, Olomouc: Refugium Velehrad – Roma, 2008, 238.

<sup>266</sup> Srov. ФЕДОРІВ Юрій: Пояснення церковних Богослужень, Торонто, 1976, 112.

<sup>267</sup> Srov. СЛУЖЕБНИК, Рим: Архимандрит Георги Елдъров, 1985, 39.

### 6.2.3 Vyznání víry

Oltářní prostor je stále ještě uzavřen. Kněz stále ještě nepřistupuje k obětování. Z oltáře posílá pozdrav samého Spasitele: *Pokoj všem*. Odpověď zní: *I duchu tvému*. Diákon stojí na ambonu a stejně jak tomu bylo u prvních křesťanů vyzývá všechny k pozdravení pokoje slovy:

*Milujme se navzájem, abychom mohli jednomyslně vyznávat.*

Konec výzvy podchycuje sbor zpěváků:

*Otce i Syna i Ducha svatého, Trojici jednopodstatnou a nerozdílnou.*

Pokud se nemilujeme navzájem, nemůžeme milovat toho, kdo je celý jediná láska, plná, dokonalá, obsahující ve své Trojici zároveň milujícího i milovaného i samotný akt lásky, kterou milující miluje milovaného: milující - to je Bůh Otec, milovaný - Bůh Syn, a sama láska, která je spojuje - Bůh Duch svatý. Diákon stojí na ambonu, drží orar třemi prsty a zvolá: *Dveře, dveře. V nejvyšší moudrosti soustředíme se.*

Kdysi bylo toto zvolání určeno vrátným, kteří stáli přede dveřmi, aby nikdo z pohanů, jejichž zvykem bylo narušovat křesťanské bohoslužby, nevtrhl opovážlivě a svatokrádežně do chrámu. Nyní se obrací k samotným věřícím, aby střežili dveře svých srdcí, kde se již usídlila láska, aby se tam nevedral nepřítel lásky a dveře úst a uší aby se otevřely k slyšení symbolu víry. Ve znamení toho se odhrnuje závěs nad královskými dveřmi, neboli svrchní dveře, které se otevírají pouze tehdy, když je třeba soustředit pozornost rozumu k nejvyšším tajemstvím.<sup>268</sup>

Zpěváci, mužným nápěvem, jenž spíše připomíná mluvenou řeč, přednášejí výrazně a hlasitě: *Věřím v jednoho Boha, Otce všemohoucího, Stvořitele nebe i země, všeho viditelného i neviditelného...*

Toto vyznání víry (Credo), známo jako Nicejsko-Cařihradské, je projevení víry navenek. Bylo zavedeno kolem r. 511 za patriarchy Timotheje I. Dříve se užívalo vyznání víry při sv. křtu. Syrové, Arméni a Semité používají v liturgii množné číslo - „Věříme...“.<sup>269</sup> Credo přineslo s sebou i obřad políbení pokoje, od 11. století prováděn pouze klérem.<sup>270</sup>

<sup>268</sup> Srov. ФИНАЛДСКИ Павел: Нашата литургия, София: Омофор, 2005, 43–44.

<sup>269</sup> Srov. tamtéž, 46–48.

<sup>270</sup> Srov. TAFT Robert: Život z liturgie – tradice Východu i Západu, Olomouc: Refugium Velehrad – Roma, 2008, 242–243.

#### 6.2.4. Anafora

Po vyznání víry diákon zvolá: *Stůjme důstojně, stůjme v bázni Boží a soustředíme se, abychom svatou oběť přinesli v pokoji.*

A jako odpověď na tuto výzvu celý chrám opakuje po sboru: *Milost pokoje, oběť chvály.* Kněz přistupuje k vykonání tajemného obřadu a posílá lidu z oltáře pozdravné zvolání: *Milost našeho Pána Ježíše Krista i láska Boha Otce a společenství svatého Ducha ať je s vámi se všemi.*

Na to mu všichni odpoví: *I s duchem tvým.*

Oltářní prostor se nyní mění v síň, v níž byla uchystána večeře, Stůl Páně, který představoval hrob, je nyní již obětním stolem, a ne hrobem. Kněz, aby připomněl Spasitele, jenž pozdvihl oči k nebi před tím, než předložil božský pokrm učedníkům, provolává: *Vzhůru srdce.* Každý, kdo stojí v chrámu, pomýšlí na to, co se má stát - že v tomto okamžiku Beránek Boží jde, aby se dal pro něho zabít, že božská krev samého Pána se vlévá do kalicha na jeho očistění a že se všechny nebeské síly spojily s knězem a modlí se za něho - pomýšlí na to a obrací své srdce od země k nebi, od tmy ke světlu, a zvolá spolu se všemi: *Máme je u Pána.* Kněz, aby připomněl děkujícího Spasitele, se skloněnou hlavou říká: *Vzdávejme díky Pánu.* Sbor odpovídá: *Důstojné a spravedlivé je klanět se Otci i Synu i svatému Duchu, Trojici jednopodstatné a nerozdílné.*<sup>271</sup>

V těchto okamžicích celý chrám očekává sestoupení samého Boha a hlasitě zpívá: *Svatý, Svátý, Svátý, Pán zástupů, plná jsou nebesa i země tvé slávy. Hosana na výsostech. Požehnaný, jenž přichází ve jménu Páně. Hosana na výsostech.* Neboť Hospodin se chystá vejít do chrámu jako do tajemného Jeruzaléma.<sup>272</sup>

Tento zpěv je známý ještě jako Serafínský hymnus. Do anafory byl přidán ke konci 3. a začátku 4. století. V liturgických dokumentech z doby sv. Justina (2. st.) a sv. Ipolita (3. st.) je hymnus ještě neznámý. První, kdo nám dosvědčují jeho přítomnost v liturgii, jsou sv. Cyril Jeruzalémský a sv. Jan Zlatoústý (4. st.). Pohází z židovské bohoslužby, a proto jsou v něm přítomné hebrejské slova: „hosana“ a „savaot“.<sup>273</sup>

<sup>271</sup> Srov. ФЕДОРІВ Юрій: Пояснення церковних Богослужень, Торонто, 1976, 116.

<sup>272</sup> Srov. СОЛОВІЙ Мелетій: Божественна літургія, Львів: Свічадо, 1999, 324–326.

<sup>273</sup> Srov. tamtéž, 337–338.

### 6.2.5 Anamnézé

Nastává vrcholný okamžik celé liturgie: přepodstatnění - přetvoření chleba a vína v tělo a krev Kristovu. Chrámový zvon se rozezvučí ze zvonice, aby všem zvěstoval tento veliký okamžik. Všichni se vrhají k zemi ve jménu těla a krve Hospodinovy a oslovují Hospodina slovy kajícího se lotra: „Rozpomeň se na mne, Pane, ve svém království.“

Kněz hlasitě pronáší slova Spasitelova: *Vezměte a jezte, toto je moje tělo, které se za vás láme na odpuštění hříchů.* A celý chrám po něm zpívá: *Amen.* A kněz opět pronáší hlasitě: *Pijte z něho všichni, toto je moje krev Nového zákona, která se vylévá za vás i za mnohé na odpuštění hříchů.* Celý chrám volá mocně: *Amen.*<sup>274</sup>

Kněz pokračuje v tiché modlitbě. Diákon pozvedá svatý disk a svatý kalich - oltářní prostor již není síní Poslední večeře Páně, oltář není jídelním stolem, nyní je to již obětní stůl, na němž se přináší strašlivá oběť za celý svět - Golgota, na níž se uskutečnilo zabití božské Oběti. Tato chvíle je i chvílí přinášení oběti i chvílí, kdy se každému připomíná povinnost obětovat Stvořiteli. Úctu a pokoru projevujeme i lidem, avšak oběť vzdáváme jedinému Stvořiteli. V hlubokém poznání, že na zemi není ničeho, co by bylo důstojné Boží oběti, se každý z věřících v myšlenkách obrací k tomu kalichu, který v oltářním prostoru pozvedá služebník oltáře, a volá z hloubi svého srdce: *Tvoje z tvého tobě přinášíme za všechny a za všechny.* Sbor pěje: *Tobě zpíváme, tobě blahořečíme, tobě děkujeme, Pane, a modlíme se k tobě, Bože náš.*<sup>275</sup>

### 6.2.6 Epikléze

Epikléze, řecky „přivolávání, svolávání“, je obecně vzývání Boha nad určitou věcí nebo osobou, která se tím posvěcuje. Provádí se zpravidla slavnostním voláním Božího jména. Epikletické modlitby se nacházejí v liturgii na více místech (např. při svěcení křestní vody). Zcela zvláštním způsobem však je celá mešní eucharistická modlitba, s které se posvěcuje a konsekruje chléb a víno. Tato funkce eucharistické modlitby

---

<sup>274</sup> Srov. СОЛОВІЙ Мелетій: Божественна літургія, Львів: Свічадо, 1999, 344–345.

<sup>275</sup> Srov. tamtéž, 346.

se od 4. století rostoucí měrou formuluje v jedinou specifickou větu prosebného rázu, která se pak nazývá epiklézí v technickém smyslu, prosbou o Ducha svatého, zpočátku jako prosba za komunikanty (epikléze komuniální, primárně odpovídající stolní modlitbě); v římském kánonu je obsažena v prosbě: „A nás všechny, kdo máme účast na tomto oltáři a přijmeme toto svaté tělo a krev tvého syna, naplň veškerým nebeským požehnáním a milostí“; pak se ale stále více přetváří v prosbu o proměnění darů (epikléze k proměňování, epikléze instituční).<sup>276</sup>

V Alexandrii se epikléze připojuje prosbou: „Naplň i tuto oběť navštívením přesvatého Ducha“. V Antiochii se naopak připojuje prosba epikléze k slovům ustanovení a anamnézi jako formulovaný důsledek Kristova pověření. Středověká kanonistická a teologická reflexe přesného momentu proměňování fixovala: na Západě okamžik proměnění na vyslovení „slova proměňování“, na Východě naproti tomu na vyslovení prosby o proměnění (epikléze).<sup>277</sup> To odpovídá podstatně většímu důrazu, který východní teologie v praxi klade na působení Ducha svatého. Komplexní sjednocující pohled je, že konsekrační účinnost přísluší celé eucharistické modlitbě.<sup>278</sup>

### 6.2.7 Dostojno jest

Po té se zpívá *Dostojno jest*. Touto písní byla poprvé oslavena Boží Matka r. 431 na III. všeobecném sněmu. Otcové sněmu tímto ustanovili oslavování Bohorodičky. V 10. století imperátor Basil Bagrenorodný nařídil zpívání této písně v liturgii po proměňování. Její zařazení do tak důležitého místa v liturgii, kde se modlíme především k Bohu Otci, vypovídá o velké úctě, kterou církev měla k Panně Marii, která je vyšší než serafové a cherubové: *Vpravdě je důstojné blahoslavít tě, Bohorodičko, navěky blažená a neposkvrněná, matko Boha našeho: Cti hodnější jsi nad cheruby a neporovnatelně slavnější nad serafy, bez porušení jsi porodila Boha Slovo: pravá Boží Rodičko, velebíme tě.*

<sup>276</sup> Srov. СОЛОВІЙ Мелетій: Божественна літургія, Львів: Свічадо, 1999, 348–349.

<sup>277</sup> Srov. tamtéž, 350.

<sup>278</sup> Srov. BERGER Rupert: Liturgický slovník, Praha: Vyšehrad, 2008, 209.

Píseň má dvě části. Zpočátku se zpívala jen její druhá půlka: *Cti hodnější jsi nad cheruby...* Později se k ní připojila i první část: *Vpravdě je důstojné blahoslovit tě, Bohorodičko...* Kromě sv. Liturgie se tato píseň užívá ve Večerních modlitbách.<sup>279</sup>

Místo *Dostojno jest* se na určité svátky zpívá předeepsány irmos<sup>280</sup> s jeho veršem. V Liturgie sv. Bazila Velkého se zpívá jiná (delší) píseň: *V tobě se raduje, milostiplná, všechno tvorstvo, sbor andělů i lidské pokolení: Posvátný chrám a ráji duchovní. Ozdobo panen, z níž se Bůh zrodil a dítětem se stal. Ten, který byl od počátku, náš Bůh, učinil tvůj život oltářem a tvé nitro prostornějším než jsou nebesa. V tobě se raduje, milostiplná, všechno tvorstvo, sláva tobě.*

Kněz se potom modlí za všechny přítomné i nepřítomné křesťany, aby Bůh na všechny vylil své milosti. Každý z věřících se kromě toho modlí ještě za všechny, kteří jsou blízcí jeho srdci. Potom kněz hlasitě provolává z oltáře: *A dej nám jedněmi ústy a jedním srdcem oslavovat a chválit tvé nejvyšší ctihodné a vznešené jméno, Otče, Synu i Duchu svatý, nyní i vždycky i na věky věků.* Lid odpovídá: „Amen“.

### 6.2.8 Ektenie prosebná

Diákon vystupuje na ambon, aby vykonal modlitbu za samotné dary, které již byly přineseny Bohu a proměněny, aby se neobrátily v soud a odsouzení pro všichni hříšné. Uchopí orar třemi prsty pravé ruky a povznáší přítomné k modlitbě: *Když jsme si připomněli všechny svaté, v pokoji znovu a znovu prosme Pána.* A sbor pěje: *Pane, smiluj se.*

Diákon už nevzývá na pomoc svaté, ale obrací všechny přímo k Hospodinovi a volá: *Když jsme se pomodlili za jednotu víry a účastenství Svatého Ducha sami sebe, jeden druhého i celý svůj život odevzdejme Kristu, Bohu našemu.* A všichni pějí v úplné a dokonalé oddanosti: *Tobě, Pane.*

Kněz pak místo trojičního slavosloví hlásá: *A učíš nás hodnými, surchovaným Pane, abychom s důvěrou a beze strachu z odsouzení vzývali tebe, nebeského Boha Otce, a říkali.*<sup>281</sup>

<sup>279</sup> Srov. ФИНЛАНДСКИ Павел: Нашата литургия, София: Омофор, 2005, 52–55.

<sup>280</sup> Irmos je píseň, která má svojí vlastní, původní melodii a slouží jako vzor pro jiné nápěvy.

<sup>281</sup> Srov. ФЕДОРІВ Юрій: Пояснення церковних Богослужень, Торонто, 1976, 117.

### 6.2.9 Otče náš

V této chvíli všichni věřící pronášejí tuto modlitbu, kterou Ježíš učil své učedníky. Začíná slovy „Otče náš“<sup>282</sup> nebo „Otče“<sup>283</sup>. Křesťanské církve podržely obsáhlejší verzi Matoušovu, rozvedenou do sedmi proseb: *Otče náš, jenž jsi na nebesích, posvět' se jméno tvé. Přijď' království tvé, bud' vůle tvá jako v nebi, tak i na zemi. Chléb náš vezdejší dej nám dnes. A odpusť nám naše viny, jako i my odpouštíme našim viníkům. A neuved' nás v pokušení, ale zbav nás od zlého.*

Ježíš nabádá své učedníky, aby s Bohem žili v obdobném vztahu jako on. Nazývá jej *Abba*, aramejsky - Otec. Vlastní mezilidský vztah Otce k synovi je v SZ především vztahem autority a výchovy. V širším smyslu a s odstínem čestného titulu byli pak jako otcové označováni učitelé v poměru k žákům, kněží a proroci.<sup>284</sup>

Na základě analogie se výraz užívá i k označení Boha a vztahu mezi ním a lidmi. V Bibli Hospodin nazývá Izrael „synem“ neboť jej jako národ přijímá za vlastní. Proroci, zejména Ozeáš, kladou veliký důraz na tento milující a ochranný vztah Hospodina vůči jeho lidu (Oz 11). Na druhé straně věřící se zase někdy dovolávají Boha slovem „Otec“.

Později bude Bůh chápán jako Otec všech lidí, pod vlivem řeckým a ve shodě s pojetím obsaženým v biblickém líčení stvoření, Bůh-Otec znamená v tomto chápání Bůh-Počátek všech lidí a samotného světa, bez nějakého zvláštního citového zabarvení a přidružených představ.<sup>285</sup>

*Abba*, aramejský výraz užitý v modlitbě Páně a pozdější modlitbě křesťanů, náleží k slovníku vyjadřování důvěrného a něžného. Užití takového výrazu ukazuje na velmi osobní pouto mezi Bohem a člověkem. Podobnoství o marnotratném synu představuje Boha jako otce plného milosrdenství.<sup>286</sup> V osobě Kristově podle Jana vztah Otec-Syn není jen pouhou metaforou pro vyjádření vztahu Boha k člověku ale vyjadřuje Ježíšovo božství.<sup>287</sup>

---

<sup>282</sup> Srov. Mt 6,9–13.

<sup>283</sup> Srov. L 11,2–4.

<sup>284</sup> Srov. СОЛОВІЙ Мелетій: Божественна літургія, Львів: Свічадо, 1999, 385-386.

<sup>285</sup> Srov. tamtéž, 387–388.

<sup>286</sup> Srov. L 15,11-32.

<sup>287</sup> Srov. BERGER Rupert: Liturgický slovník, Praha: Vyšehrad, 2008, 354–385.

Otče náš (lat. Pater noster), modlitba pocházející od samotného Ježíše, je také nazývána „modlitba Páně“, ve smyslu „prosba k Pánu“. Tato modlitba obsáhla vše a bylo v ní zahrnuto všechno, co potřebujeme. Po ní kněz pozdravuje z hloubi oltáře, jako by pozdravoval sám Spasitel:

*Pokoj všem. Věřící mu odpovídají: I duchu tvému.*

### **6.2.10 Příprava na sv. přijímání**

Diákon vzývá: *Skloňte své hlavy před Pánem.* A všichni přítomní do jednoho skloní hlavy a modlí se v duchu. A když tak všichni se skloněnými hlavami přebývají ve vnitřním niterném zármutku, modlí se kněz u prestolu za všechny a poté slavnostně přednese velkolepý chvalozpěv k nejsvětější Trojici, obrácený k nebeské milosti Boží:

*Pro milost, štědré slitování a lásku k lidem tvého jednorozeného Syna, neboť s ním jsi blahoslavený, spolu s přesvatým, dobrým a životodárným tvým Duchem, nyní i vždycky a na věky věků. Sbor zvolá: Amen.*

Tato modlitba se skloněnými hlavami je součástí bohoslužby od nejstarších dob. Nachází se v anafoře sv. Ipolita z 3. st.<sup>288</sup> Její obvyklé místo bylo před konce bohoslužby, kdy biskup se zvednutýma rukama žehnal a propouštěl lid. Podobná modlitba se nachází na konci první části liturgie, když se propouštějí katechumeni.<sup>289</sup>

Po modlitbě se oltářní prostor uzavírá před zraky lidí, aby napřed proběhlo přijímání samotných kněží. Pouze hlas kněze pozvedajícího svatý disk: *Svaté svatým* se rozláhá z oltáře. Všichni věřící v chrámu jsou rozechvěni tímto zvěstováním, jež hlásá, že k přijetí svátosti je třeba být svatým, a odpovídají knězi:

*Jediný je Svatý, jediný je Pán, Ježíš Kristus, ke slávě Boha Otce. Amen.*

V raně křesťanské době se pod slovem „svatí“ rozuměli všichni pokřtění. Sv. Jan Zlatouústý ke „Svaté svatým“ přidával větu: „Kdo není svatý ať nepřistupuje!“<sup>290</sup> Později začali některé z věřících nepřistupovat ke svatému přijímání na každé eucharistické bohoslužbě.

<sup>288</sup> Srov. СОЛОВІЙ Мелетій: Божественна літургія, Львів: Свічадо, 1999, 389.

<sup>289</sup> Srov. TAFT Robert: Život z liturgie – tradice Východu i Západu, Olomouc: Refugium Velehrad – Roma, 2008, 249–251.

<sup>290</sup> Srov. tamtéž, 393.



Po té všechny vyznávají a litují svých hříchů.

*Věřím, Pane, a vyznávám, že ty jsi vskutku Kristus, Syn Boha živého, ten, který přišel na svět, aby spasil hříšníky, a já jsem první z nich. Přijmi mě dnes, Synu Boží, k účasti na své tajemné večeři, vždyť nechci toto tajemství vydat nepřátelům ani tě pozdravit jidášským políbením, ale s kajícím lotrem se ti vyznávám: Pamatuj na mne, Pane, ve svém království. Pamatuj na mne, surchovaný Pane ve svém království. Pamatuj na mne, Svatý, ve svém království. Kéž přijetí tvých svatých svátostí, Pane, není mi k soudu ani odsouzení, ale k uzdravení duše i těla. Bože, buď milostiv mně hříšnému. Bože očisti mě od hříchů a smiluj se nade mnou. Nesčetné jsou mé hříchy, Pane, odpusť mi. Amen.*

### **6.2.11 Přičasten a sv. přijímání**

Před přijímání se zpívá Přičasten s příslušným veršem. Je to krátký úryvek vzatý z některých z žalmů nebo jiného místa Písma svatého.<sup>291</sup> V prvních stoletích se namísto Přičastenu zpíval Ž 33.<sup>292</sup> Přičasten má za úkol naplnit dobu během přijímání a tím zabránit vytvoření dlouhého ticha, které není přípustné v byzantské liturgii.<sup>293</sup>

Poté se královské dveře otvírají a diákon slavnostně pronáší: *S bázní Boží, a s vírou přistupte. Slavnostním zpěvem zahřmí v odpovědi celý sbor: Požehnaný jenž přichází ve jménu Páně. Bůh je Pán a zjevil se nám. Každý, kdo je na to připraven, přistupuje k oltáři. Kněz, pozvedá lžici nad jeho ústy, osloví ho a pronese: Přijímá sluha Boží drahocenné a svaté tělo a krev Pána a Boha i Spasitele našeho Ježíše Krista na odpuštění hříchů a k životu věčnému.*

Po udělení svátosti oltářní laikům postaví kněz svatý kalich na prestol namáčí a pronáší děkovnou modlitbu samému dobrodinci duší Hospodinovi, za to, že jej učinil hodna přijmout jeho nebeská a nesmrtelná tajemství, a zakončuje ji prosbou, aby řídil naši cestu, utvrdil nás všechny v posvátné bázni před ním, aby ochránil naše životy a naše kroky učinil pevnými.<sup>294</sup> Poté kněz požehná přítomné slovy: *Spas, Hospodine, svůj lid a požehnej svému dědictví.* Sbor odpovídá: *Viděli jsme*

<sup>291</sup> Srov. ФЕДОРИВ Юрій: Пояснення церковних Богослужень, Торонто, 1976, 69.

<sup>292</sup> Srov. TAFT Robert: Život z liturgie – tradice Východu i Západu, Refugium Velehrad – Roma: Olomouc, 2008, 251.

<sup>293</sup> Srov. ФИНЛАНДСКИЙ Павел: Нашата литургия, София: Омофор, 2005, 58–59.

<sup>294</sup> Srov. СОЛОВІЙ Мелетій: Божественна літургія, Львів: Свічадо, 1999, 405–406.

*světlo pravé a přijali Ducha z nebe, našli jsme pravou víru, klaníme se nedílné Trojici, neboť ona nás spasila.*

Kalich i diskos znovu odnášejí na boční obětní oltář, na němž se konala proskomidie a jenž teď již nepředstavuje jeskyni, která byla svědkem Kristova narození, nýbrž to nejvyšší místo slávy, kde se odehrál návrat Syna do lůna Otcova. Tady se celý chrám za vedení sboru zpěváků sjednocuje v jeden slavnostně děkovný jásot svých duší a toto jsou slova jeho velebení: *Ať se naplní naše ústa tvou chválou, Pane, abychom opěvovali tvou slávu, neboť tys nám dovolil mít účast na tvých svatých, božských, nesmrtelných a životodárných svátostech. Zachovej nás, Bože, ve své svatosti, abychom po celý den uvažovali o tvé spravedlnosti. Aleluja, aleluja, aleluja.*<sup>295</sup>

Sbor zpěváků na to třikrát zapěje povzbuzující slovo *Aleluja* vyjadřující neustálé přicházení a všudypřítomnost Boží.

### **6.2.12 Závěr liturgie**

Diákon vystupuje na ambon, aby naposledy vyzval přítomné k děkovným modlitbám. Zvedá orar třemi prsty a říká:

*Když jsme přijali božská, svatá, přecházející, nesmrtelná, nebeská, životodárná, úžasná tajemství Kristova, důstojně děkujeme Pánu.*

A děkujice ve svých srdcích, všichni tiše pěj: *Pane, smiluj se.*

Po poslední prosbě této ektenie všichni volají: *Tobě, Pane.*

Kněz udílí poslední požehnání: *Požehnání Páně a jeho slítování ať na vás... a odnáší lidu ty prosfory, z nichž byly odděleny a vyjmuty částičky.*<sup>296</sup> Uchovává tím vznešený starodávný obyčej hodů lásky, pěstovaný křesťany v prvních dobách.<sup>297</sup> A proto každý, komu se dostane prosfory, ji přijímá jako chléb z té hostiny, při které sám Pán světa rozmlouval se svými lidmi.<sup>298</sup> Proto ji přijímá se zbožnou úctou a představuje si přítom, že je obklopen všemi lidmi jako svými nejněžnějšími bratry, a stejně jako bylo zvykem v prvotní církvi, přijímá ji před jakýmkoli jiným pokrmem nebo ji zanes domů svým domácím nebo ji posílá nemocným, nuzným

<sup>295</sup> Tento hymnus byl uveden do liturgie od konstantinopolského patriarcha Sergia r. 624. Věřící si v něm vyprošují, aby působení sv. Eucharistie trvalo i nadále po opuštění chrámu a posvěcovalo tak její všední činnosti.

<sup>296</sup> Tento obřad se nazývá Antidoron nebo Antidor.

<sup>297</sup> Srov. СОЛОВІЙ Мелетій: Божественна літургія, Львів: Свічадо, 1999, 415.

<sup>298</sup> Srov. ФЕДОРІВ Юрій: Пояснення церковних Богослужень, Торонто, 1976, 121.

a těm, kteří se z nějaké příčiny nemohli zúčastnit liturgie v chrámu.<sup>299</sup>

Rozdav všechen chléb, končí kněz liturgii závěrečnou modlitbou, žehná lidu těmito slovy: *Kristus, pravý Bůh náš, kéž se nad námi smiluje...*

Celý chrám mu odpovídá: *Amen*.

Působení božské liturgie na lidskou duši je značné. A jestliže věřící je ve zbožné úctě a vroucně účasten veškerých jejích úkonů a s pokorou plní diákonovy pokyny, dostává se jeho duše do stavu povznesené nálady. Po odchodu z chrámu, kde byl přítomen božským hodům lásky, se dívá na všechny jako na své bratry. Věnuje-li se svým každodenním povinnostem ve službě, v rodině nebo kdekoliv jinde, uchovává si ve své duši vznešený rys láskyplné komunikace s lidmi, přinesené z nebes Bohočlověkem. Stává se milosrdnějším a laskavějším k podřízeným. Pokud je on sám ve vztahu podřízenosti k jinému člověku, podrobuje se ochotněji a laskavěji, jako by se podroboval samému Spasiteli. Vidí-li někoho prosit o pomoc, jeho srdce je více než kdy jindy ochotno pomáhat. Božská liturgie člověka nepozorovaně přetváří a formuje.

Působení Svaté liturgie na lidskou duši je silnější, jestliže kvalita zpěvů odpovídá její vznešenosti. Dokonce se může stát, že falešným nebo nevhodným zpěvem zastíníme její poselství a vznešený obsah. Proto kantoři a sboroví zpěváci mají - spolu s celebrantem (biskup, kněz, diákon) - velkou zodpovědnost za to, zda Boží slovo bylo důstojně zvěstováno. Tito lidé mají být odborně připravení a vedení k tomu, aby neustále zvyšovali své znalosti a dovednosti.

Katolická církev si to všechno vždycky uvědomovala a proto vydala mnoho předpisů, které se týkají liturgické hudby.<sup>300</sup>

---

<sup>299</sup> Srov. СОЛОВІЙ Мелетій: Божественна літургія, Львів: Свічадо, 1999, 414–415.

<sup>300</sup> Základní dokumenty jsou: Motu proprio Pia X.: *Inter pastoralis officii* z 22.11.1903; Apoštolská konstituce Pia XI.: *Divini cultus sanctitatem* z 20.12.1928; Encyklika Pia XII.: *Musicae sacrae disciplina* z 25.12.1955; Instrukce o církevní hudbě a posvátné liturgii ze 3.9.1958; Konstituce II. vatikánského koncilu o posvátné liturgii: *Sacrosanctum concilium* ze 4.12.1963; První instrukce k správnému provádění Liturgické konstituce: *Inter Oecumenici* ze 26.9.1964; Instrukce o hudbě v posvátné liturgii: *Musicam Sacram* z 5.3.1967; Druhá instrukce ke správnému provádění Liturgické konstituce: *Tres abhinc annos* ze 4.5.1967; Všeobecné pokyny k římskému misálu ze 26.3.1970; Třetí instrukce ke správnému provádění Liturgické konstituce: *Liturgicae Instaurationes* z 5.9.1970; Direktář pro dětské mše: *Preros baptizatos* z 1.11.1973.

## Závěr

Liturgie a hudba jsou spolu již od počátku svázány úzkým vztahem. Tam, kde člověk chválí Boha, slova nepostačí. Rozmluva s Bohem překračuje hranice lidské řeči. Proto liturgie již ze své podstaty volala všude na pomoc hudbu.

Přestože jsou liturgie a hudba podstatně spojeny, byl jejich vzájemný vztah vždy obtížný, zvláště pak v obdobích, kdy se měnily dějiny a kultury. Spor o církevní hudbu se stává příznačný a zástupný pro otázku, co to bohoslužba vlastně je. Existuje názor, že primárním základem liturgie má být akční spoluúčast všech zúčastněných v plnosti autenticity, že umění slavit je především uměním konat, že hudba se musí především dělat.

Liturgie ale není pouze naší činností, nýbrž konání Boha na nás a s námi. Proto, jak důrazně upozorňoval Guardini, v liturgii nejde o to „něco dělat“, ale „nějak být“.

Liturgie je živá, má svůj počátek, trvá v současnosti, ale není v ní ukončena, žije a je dále rozvíjena. Ledacos odumírá, ledacos je zapomínáno a později se znovu novým způsobem vrací, ale vždy to znamená rozvíjení účasti na stále kupředu zaměřeném počátku. Takto chápaná liturgie žije myšlenku spoluúčasti. Nikdo není ani první, ani jediný její tvůrce. Pro každého je účast na liturgii účastí na něčem větším, co jej přesahuje. Každý je však zároveň jeden z konajících i jeden z obdarovaných. Vztah liturgie k tomuto tajemství znamená, že počátek liturgického konání nikdy nespočívá na nás. Je to odpověď na iniciativu shora, na volání seshora, které je tajemným aktem lásky.

Sv. Pavel používal pro bohoslužbu termín „logike latreia“ (Řím 12.1), který se však těžko převádí do naší moderní řeči, protože nám chybí výstižný ekvivalent slova „logos“. Mohli bychom to přeložit jako „slovem utvářená bohochvála“, ale „slovo“ ve smyslu Bible je víc než pouhá řeč a mluva, je to tvořivá skutečnost. Znamená také více než pouhá myšlenka nebo duch, je to duch, který se zjevuje, vysvětluje, objasňuje, odevzdává. Tím je jednou pro vždy určen základní zákon vztahu

křesťanské liturgie a slova: rozumovost, srozumitelnost a střízlivost. Tento zákon je zároveň vztažen i na liturgickou hudbu. Hudba, která slouží k „uctívání v duchu a v pravdě“ není a nemůže být rytmickou extází, smyslovou sugescí nebo opojením, subjektivním pocitem blaženosti ani povrchní zábavou, nýbrž odpovídá poselství všeobsáhlé duchovní a v nejvyšší míře střízlivé výpovědi.

„Slovo“, ke kterému se vztahuje křesťanská bohoslužba, není nějaký text, ale živá skutečnost, Bůh, který se sděluje tím, že se stává člověkem. Liturgická hudba je důsledkem nároků a dynamiky vtěleného Slova, musí mu ve svém základě odpovídat, musí mu sloužit. To znamená, že Slovo nemůže být pouhá mluva.

Základním způsobem, jak vtělení stále působí, jsou především zajisté posvátní znamení. Ale ani ona nejsou na svém místě, pokud nejsou ponořena do liturgie, která jako celek směřuje k tomuto vnikání Slova do naší tělesnosti a do celého obzoru našich smyslů. Odsud také vyplývá nutnost vyvolávat ony hluboké rozsahy porozumění i reakcí, které hudba vyvolává.

Hudba je v nemálo náboženských formách přiřazena k opojení a extázi. V pozadí odstranění všech zábran lidství, na které se taková hudba orientuje, je člověku vrozená touha po nekonečnu, která má být ukojena posvátným šílením, zběsilostí rytmu a nástrojů. Taková hudba bourá zábrany personality a individuality, člověk se tím osvobozuje od tíhy vědomí. Hudba se stává extází, osvobozením od vlastního já a spojením s veškerenstvím. Renesanci tohoto typu zažíváme dnes ve velké míře v rockové hudbě a popu, jejichž festivaly jsou antikulturou stejného typu – chuť k ničení, odstranění zábran všedního dne a iluzí vysvobození a osvobození od svého já v hluku a davu. Jedná se o vykupitelské praktiky, jejichž forma osvobození je však podobná opojnému jedu a proto je křesťanské víře ve vykoupění zásadně protilehlá. Proto, a ne z estetických důvodů nebo ze staromilství, musí být hudba tohoto typu z liturgie vyloučena.

Liturgická hudba musí být adekvátní tomu vrcholnému lidství, které se nám zjevuje vírou ve vtělení. Taková hudba musí integrovat smysly

do ducha. Ducha nejen nesnižuje, když do sebe integruje smysly, ale přináší mu to plné bohatství stvoření. Smysly také nejsou znehodnocovány tím, že jsou prodchnuty duchem, ale teprve tím dostávají podíl na jeho nekonečnu. Každá pouze smyslová rozkoš je limitovaná a není schopna neomezeného stupňování, protože smyslový požitek nelze do nekonečna zvyšovat. Kdo od ní očekává vykoupení, bude nutně zklamán (frustrován). Integrací v duchu dostanou smysly novou hloubku a sahají až do duchovního nekonečna. Hudba víry hledá integraci člověka, ale nenachází ji sama v sobě, nýbrž až v překročení sebe ke vtělenému Slovu. Posvátná hudba ubírající se tímto směrem se stává očistou člověka a jeho vzestupem. Tato hudba není pouze dílem přítomnosti, je začleněna do dějin. Není uskutečňována jednotlivcem, ale pouze ve společenství. Zanechává po sobě radost, vyšší formu extáze, která nevymazává osobnost, ale sjednocuje a osvobozuje ji.

Liturgie sv. Jana Zlatoústého se vytváří jako živý organismus už skoro 2000 let. Celou tu dobu horlivě střežila Slovo a sloužila mu. Posvětila a i nadále posvěcuje životy bezpočtu lidí. Zachovala si svoji vznešenost a důstojnost, přesto že byla vystavěna vlivům mnoha různých kultur. Byla zakazována a potlačována, ale i nadále dokázala přežít v srdcích lidí, kteří si celý život pamatovali její slova právě díky posvátné hudbě, která Slovu věrně a dobře sloužila. Kvůli své nadčasovosti a vznešenosti nese název Sváta Božská Liturgie našeho otce sv. Jana Zlatoústého a vede nás neomylně k věčnosti.

# **Liturgický zpěv v liturgii svatého Jana Zlatoústého**

## **Resumé**

Tato práce pojednává o posvátné hudbě v církvích byzantského obřadu a konkrétně o liturgickém zpěvu v liturgii sv. Jana Zlatoústého.

První kapitola sleduje vývoj zpěvu a hudby v dějinách.

Druhá kapitola hledá kořeny zpívané liturgie v pramenech Starého zákona, nalézá je v židovské synagogální bohoslužbě a sleduje genezi liturgického zpěvu v rané církvi.

Třetí kapitola pojednává obecně o liturgickém zpěvu a o druzích přednesu nápěvů.

Čtvrtá kapitola se zaměřuje konkrétně na charakteristické vlastnosti byzantského liturgického zpěvu.

Pátá kapitola pojednává o dějinách a vývoji liturgie sv. Jana Zlatoústého a o autorství jejího slovanského překladu.

Šestá kapitola rozebírá a vysvětluje jednotlivé části této bohoslužby a předkládá nám v plném znění texty jednotlivých zpěvů (antifony, hymnusy, vozhlasy a odpovědi lidu) podle oficiálního (v Římě nedávno schváleného) překladu liturgie sv. Jana Zlatoústého do českého jazyka.

Cílem práce bylo seznámit čtenáře s byzantským liturgickým zpěvem a s velkým významem, který má při utváření bohoslužby. Působení Svaté liturgie na lidskou duši je silnější, jestliže kvalita zpěvů odpovídá její vznešenosti. Proto kantoři a sboroví zpěváci mají velkou zodpovědnost za to, zda Boží slovo bylo důstojně zvěstováno.

# **Liturgical Chant at the Liturgy of St. John Chrysostom**

## **Summary**

This work dissertates on sacred music in Byzantine ceremony churches, on a liturgy chant of Liturgy of St. John Chrysostom.

The first chapter follows the evolution of chant and music throughout history.

The second chapter inquires about roots of chanted liturgy in the repository of the Old Testament, goes to the Jewish liturgy and follows the genesis of the liturgy chant in early Christian period.

The third chapter deals in general with liturgy chant and sorts of singing of traditional melodies.

The fourth chapter concentrates on characteristics of Byzantine liturgy chant.

The fifth chapter deals with history and evolution of Liturgy of St. John Chrysostom and the authorship of his Slavonic translation.

The sixth chapter deals with individual parts of a church service and gives full wording of different chants according to the translation of Liturgy of St. John Chrysostom to Czech language.

The task of this work is to introduce to the reader the Byzantine liturgy chant as well as its tremendous importance on church service.

The influence on the human soul is far stronger due to the grandness quality of singing.

Thus conductors and the choir singers are responsible for giving distinction to the Gospel annunciation.



## **Some key concepts**

Music in Judaism played an important role in religious, social and cultural areas. We know variety of musical instruments from headings of psalms and other Biblical places. Music was very important in Jewish liturgy. "Reading" of gospel meant "singing" of gospel, proving the importance of liturgy.

First Christians were of Jewish origin and Christianity followed the Old Testament, it was a consequent step to take a lot from Jewish liturgy. The chant was an essential part of Christian services. During the early Christian services musical instruments were forbidden, because they were considered to detract from the gospel annunciation.

The biggest difference between the clerical and secular music is rhythm. One can not find equalable time in clerical music. Music differs by the contents and idea. Accent of voices is like a grammar. The final task is to sing as we speak.

Eight voices system is the basis in Eastern Churches. The religion year is marked by one of the eight church "voices". The "voice" means something made of music, melody and a key, that are made for the certain week. Then the "church voice" is a general idea for certain text about truth and belief. It means music, melody.

The rogation pray is an Antiochean heritage in Byzantine pray. Diacon in front of the iconostasis sings about people's asks. They say "kyrie eleison", they ask "Paraschu Kyrie". Other Oriental liturgies have similar rogation prays, but they are not as important as in Byzantine liturgies.

## POUŽITÁ LITERATURA

- ADAM Adolf: Liturgika, Praha: Vyšehrad, 2001
- BAGIN Anton: Apoštolé slovanů Cyril a Metoděj a Velká Morava, Praha: Česká katolická Charita, 1982
- BERGER Rupert: Liturgický slovník, Praha: Vyšehrad, 2008
- BIBLE, Český ekumenický překlad, Praha: Česká biblická společnost, 1995
- БОГОЕВ Мирчо: Учебник по източно църковно пеене, София: Духовна семинария, 2001
- ВОНÁČ Vojtech: Liturgika I., Prešov: Spolok biskupa Petra Pavla Gojdiča, 1997
- ВОНÁČ Vojtech: Liturgika II., Prešov: Spolok biskupa Petra Pavla Gojdiča, 1994
- ВОНÁČ Vojtech: Liturgika III., Prešov: Spolok biskupa Petra Pavla Gojdiča, 1995
- Церковное простопение, Pittsburgh: Byzantine Seminary Press, 1950
- ДИНЕВ Петър: Църковно-певчески сборник- част *първа*, София: Радка Тончева, 2005
- ДИНЕВ Петър: Църковно-певчески сборник- част *втора*, София: Радка Тончева, 2000

- Dokumenty II Vatikánského koncilu, Praha: Zvon, 1995
- ФЕДОРІВ Юрій: Пояснения церковних Богослужень, Торонто, 1976
- ФИНЛАНДСКИ Павел: Нашата литургия, София: Омофор, 2005
- FOUILLOUX Daniele a kolektiv autorů: Slovník biblické kultury, Praha: EWA Edition, 1992
- НАУПТОВА́ Zoe, ВЕЧИ́НОВА́ Věnceslava: Zlatý věk bulharského písennictví, Praha: Vyšehrad, 1982
- HRADEČNÝ Pavel: Dějiny Řecka, Praha: NLN, 1998
- ХАДЖИЕВ Парашкев: Елементарна теория на музиката, София: Издателство Музика, 1983
- ИКОНОМОВ Todor: Возкресник, Руен: Света обител „Св. Йоан Рилски“, 2005
- JOHR Pavel: Písně království, Řím: Křesťanská akademie, 1988
- KUNETKA František: *Budeš se radovat před Hospodínem, svým Bohem. Židovský rok a jeho svátky*, Olomouc: Univerzita Palackého, 1998
- KYNCL Jaromír: Od gregoriánského chorálu po současné zpěvní formy, Český Těšín: Press-Pygmalion, 2004
- МЕЧЕВ Константин: Произход на славянобългарската писменост, София: Университетско издателство „Св. Кл. Охридски“, 1999.
- От светия наш отец Йоан Златоуст Божествена литургия, София: Синодално издателство, 2000

PIJOAN José: Dějiny umění -1 díl, Praha: Knižní klub, 2000

POLÁŠEK František: Východní křesťanské církve, Olomouc: Matice cyrilometodějská, 2002

Псалтир, София: Синодално издателство, 2006

СЛОБОДСКОЙ Серафим: Закон Божий, Пловдив: ИК „Призма“, 2001

СЛУЖЕБНИК, Рим: Архимандрид Георги Елдъров, 1985

SMOLKA Jaroslav a kolektiv autorů: Dějiny hudby, Praha: HAMU, 2001

СОЛОВІЙ Мелетій: Божественна літургія, Львів: Свічадо, 1999

Svatá Božská liturgie našeho otce svatého Jana Zlatoústého, Praha: Exarchát řeckokatolické církve v ČR, 2007.

TAFT Robert: Život z liturgie – tradice Východu i Západu, Olomouc: Refugium Velehrad – Roma, 2008

TAFT Robert: Stručné dějiny byzantské liturgie, Praha: Exarchát řeckokatolické církve v ČR, 2008

ТИПИК или църковен устав, София: Синодално издателство, 1980

VAŠICA Josef: Literární památky epochy velkomoravské 863-885, Praha: Vyšehrad, 1996

Příloha č. 1



Sinajské zlomky východního mešního obrádu. Podle VAŠICA Josef: Literární památky epochy velkomoravské 863-885, Praha: Vyšehrad, 1996, 4/

Příloha č. 2



Kyjevské listy, součást západního mešního obřadu. Podle VAŠICA Josef: Literární památky epochy velkomoravské 863-885, Praha: Vyšehrad, 1996, 5/

### Пříloha č. 3

БЕСЛАЩЕЖЕСА О  
БЪГЪ ФЛОСОФЪ . ПАКЪ ДРЪГА РЪКЪ ПРЕНЕГЪ . И  
ПРЪМЕМНЕН ПРЪДЫ . РОСПИСАВЪ БО МОРАВЪ  
СКИ И КМА . ВЪГОМЪ СЪПНМЪ . СЪВЪТЪ ПЪСЪПКО  
РНСЪКЪ ЛАЗНИСВОМНИ , И МОРАВА ЛНЫ . ПОСЛА  
КЪ ЦРЬЮ МИХАИЛЪ , ГЛА . ЛЮДЕМЪ НАШИМЪ ПОГАНЪ  
СЪВАГАШЪ РЪДЪШИ . И ПОХРИСТИАНЕСКЪ ЗАКО

И ДРЪЖАЩИМЪ . ОУЧИ ПЕЛАГЕН МАМЪ ТАКОВА .  
И КАКЪ БЫ И ВЪ СВОИЯ ЗЫКЪ И СЪВЪТЪ РЪДЪХРИСТА  
НА СКОЮ КАЗАЛЪ . ДА БЫША И ИНЫ СЪПРАМЫ ПЪ  
ЗЪДЪШЕ . ПОДОБНА БЫ СЪ ПНАМЪ : ПЪ ПО СЛАННАМЪ  
ВЛКЪ . ЕПЪ ПАНЪ И ПЕЛАГОВАГО . ШКА СЪ БО  
НА ВСЕ СЪПРАНЫ ВЪ СЕГЪ ДОБРЫИ ЗАКОНЪ И СХОДЪИ .  
СЪ КРАВЪЖЕ ЦРЬ СЪБОРЪ . ПРИЗВАКО И ПАНТИНЪ  
ФЛОСОФА . И СЪПВОРНЪ СЪША ПИ РЪКЪ СЪЮ .  
И РЕЧЕ : ФЛОСОФЕ ВЪ СЪМЪ ПЪ ПРЪДОЛЮ БНА СЪЩА .  
ПОДОСТОИТЬ ПЕ БЪ ПЪ МОИТИ . СЪ БОРЪ ТИ НЕ  
МОЖЕ ПЪ И И ПЪ ПЪ ПЪ НЕ СЪПРАВИТИ , ТАКОЖЕ  
ПЪИ . ШКА СЪЩА ФЛОСОФЪ . И ПРЪДЪ ПЪ СЪ ПЪ ПЪ .  
И БОЛЕНЪ . РАДЪ , И ДЪ ПЪ МО . АЩЕ И МЪ ПЪ БЪ И ВЪ  
ПЪ ИА ЗЫКЪ СВОИ . И РЕЦЪРЪКЪ ПЕ МЪ . ДЪ ГЪ ДЪ МОИ  
И ШЦЪ МОИ . И ПЪ И МЪ ПОСЪИ . И КАВЪШЕ ПЪ ГО НЕ О  
БРЕТЪ ЛИСЪ ПЪ . ПЪ КАКО АЗЪ МОГЪ ОВРЕТЪ СЪТИ .





## Informace o počtu znaků

### 1. Počet znaků bez resumé a příloh:

Stránky	95
Slova	27697
Znaky (bez mezer)	165608
Znaky (včetně mezer)	195927
Odstavce	1077
Řádky	3269

### 2. Počet znaků včetně resumé a příloh:

Stránky	105
Slova	28828
Znaky (bez mezer)	172287
Znaky (včetně mezer)	204084
Odstavce	1169
Řádky	3518