

Univerzita Karlova v Praze  
Pedagogická fakulta

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

2015

Marie Chaloupská

Univerzita Karlova v Praze

Pedagogická fakulta

Katedra hudební výchovy

## BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Vlivy gregoriánského chorálu v tvorbě Arvo Pärta a Petra Ebena

Influence of Gregorian chant on the compositions by Arvo Pärt and Petr Eben

Marie Chaloupská

Vedoucí práce: PhDr. Leona Saláková, Ph.D.

Studijní program: Specializace v pedagogice

Studijní obor: B ČJ-HV

2015

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Vlivy gregoriánského chorálu v tvorbě Arvo Pärta a Petra Ebena* vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Praha, 10. 4. 2015

.....

podpis

Ráda bych na tomto místě poděkovala PhDr. Leoně Salákové, Ph.D. za vedení bakalářské práce, podporu při psaní a cenné rady. Rovněž bych chtěla poděkovat svému otci Ing. Petrovi Chaloupskému, PhDr. Mariosovi Christou, Ph.D. a Ing. Jiřímu Hodinovi za vstřícnost a pomoc při získání potřebných informací a podkladů.

## **ANOTACE**

Cílem této práce je prokázat vliv gregoriánského chorálu na skladatele soudobé vážné hudby. Zaměřím se na duchovní tvorbu dvou významných skladatelů – Arvo Pärta a Petra Ebena.

Oba jsou silně duchovně založeni a vycházejí z křesťanské spirituality, každý však z rozdílných tradic – Arvo Pärt z pravoslavné, kdežto Petr Eben z katolické. Oba pocházejí z postkomunistických zemí, ale vycházejí z odlišných hudebních tradic a každý z nich má zcela jiný hudební jazyk.

Stručně porovnam kompoziční styly a na několika skladbách doložím rozdílnost inspirace gregoriánským chorálem u každého ze skladatelů.

## **KLÍČOVÁ SLOVA**

Gregoriánský chorál, duchovní minimalismus, tintinnabuli, recitační formule, syntetismus, křesťanská liturgická hudba, Arvo Pärt, Petr Eben.

## **ANNOTATION**

The aim of this thesis is to demonstrate the influence of Gregorian chant on contemporary classical music composers. I will focus on sacred works of two notable composers – Arvo Pärt and Petr Eben.

Both of them are strongly rooted in christian spirituality, Arvo Part being Eastern orthodox and Petr Eben being Roman catholic. They both come from post-communist countries, but they come from different musical traditions and their musical languages are very different.

I will also briefly discuss their composition styles in order to document how deeply and differently was each of them influenced by Gregorian chant.

## **KEYWORDS**

Gregorian chant, holy minimalism, tintinnabuli, reciting formulas, syntetism, christian liturgical music, Arvo Pärt, Petr Eben.

## Obsah

1	Úvod .....	7
2	Gregoriánský chorál jako součást křesťanské liturgické hudby .....	10
3	Život Arvo Pärta .....	15
3.1	Dětství a studium .....	15
3.2	Pozdější léta, totalita .....	16
4	Inspirace, tvorba a kompoziční styl .....	17
4.1	Duchovní minimalismus .....	17
4.2	Hésychnasmus a ticho .....	18
4.3	Kompoziční styl a jeho vývoj .....	20
5	Arvo Pärt, gregoriánský chorál a tintinnabuli .....	22
6	Vlivy gregoriánského chorálu v Pärtově Te Deum .....	25
7	Pärtova Missa Syllabica .....	29
7.1	Kyrie .....	31
7.2	Gloria .....	32
7.3	Credo .....	33
7.4	Sanctus .....	34
7.5	Agnus Dei .....	35
7.6	Ite missa est .....	36
8	Život Petra Ebena .....	38
8.1	Dětství a dospívání .....	38
8.2	Studium a významné mezníky jeho života .....	39
9	Inspirace, tvorba a kompoziční styl .....	42
9.1	Slovo, poezie a výtvarné umění .....	42
9.2	Spiritualita a varhany .....	43

9.3	Kompoziční styl a jeho vývoj.....	44
10	Petr Eben a gregoriánský chorál.....	47
11	Vlivy gregoriánského chorálu v Ebenově Nedělní hudbě.....	50
11.1	Fantazie I.....	50
11.2	Fantazie II.....	53
11.3	Moto ostinato.....	54
11.4	Finale.....	55
12	Ebenovo České mešní ordinarium.....	57
12.1	Kyrie.....	57
12.2	Gloria.....	58
12.3	Credo.....	60
12.4	Sanctus.....	62
12.5	Agnus.....	62
13	Závěr.....	64
14	Seznam použitých informačních zdrojů.....	66
15	Seznam obrázků.....	72

# 1 Úvod

„Čím komplikovanější je soudobá hudební řeč, tím naléhavěji cítíme potřebu vrátit se občas ke kořenům hudebního projevu.“<sup>1</sup>

K tomuto tématu mne přivedl blízký vztah k duchovní hudbě, kterou již léta provozuji (zpívám ve *Schole Dominicana* při chrámu sv. Jiljí na Starém městě pražském), a obdiv k těmto výjimečným osobnostem, jejichž skladby rovněž interpretuji. Osobně mne fascinuje smutek, hloubka, ticho a pokorná prostota Pärtových skladeb a promyšlenost, hloubka, specifický sytý zvuk a zajímavé harmonie, práce s textem a hledání nových zvuků u Ebena. Hudbu Arvo Pärta jsem poprvé slyšela od své pratety, akademické malířky, která si jeho skladby pouští při práci, když tvoří své obrazy. Fascinují ji tiché pasáže uvnitř skladeb a inspiruje ji klid, který z nich vyzařuje. Sama jsem hrála na klavír jeho skladbu *Für Alina* a navštívila jsem také koncerty *The Hilliard Ensemble*<sup>2</sup> a *Ars Nova Copenhagen*<sup>3</sup>, jejichž uměleckým vedoucím je největší znalec Pärtovy tvorby, Paul Hillier. Petra Ebena znám od svého otce, varhaníka od sv. Jiljí, a odmalička zpívám v kostele jeho ordinárium a duchovní písně. Zároveň mne velmi oslovuje jeho propojenost s výtvarným uměním<sup>4</sup>, které je mi rovněž blízké. Velmi důležitým motivem pro zvolení tématu pro mne byl také záměr propojit světy staré a soudobé<sup>5</sup> duchovní hudby a ukázat je jako živou a aktuální záležitost.

Motivací k volbě právě těchto dvou hudebních skladatelů se stalo až překvapivě mnoho společných znaků jejich životních osudů a hudební tvorby. Mezi společné znaky patří fakt, že oba skladatelé jsou součástí soudobé hudební scény. Oba jsou silně duchovně založeni a vycházejí z křesťanské spirituality. Oba pocházejí z postkomunistických evropských zemí a měli problémy s totalitními režimy. V začátcích kompozice a rané

---

<sup>1</sup> Slova Petra Ebena in VONDROVICOVÁ, K. *Petr Eben*. Praha : Panton, 1995, s. 70

<sup>2</sup> *The Hilliard Ensemble* je britský mužský vokální kvartet, který vznikl v roce 1974 a původně se věnoval interpretaci staré hudby. Později se však zaměřil i na soudobé skladatele, proslavil se například četnou interpretací skladeb Arvo Pärta.

<sup>3</sup> Paul Hillier je britský dirigent a zpěvák, který se specializuje na ranou a soudobou hudbu, především na díla Arva Pärta a Steva Reicha. Roku 1974 založil mužský vokální soubor *The Hilliard Ensemble*, který vedl až do roku 1989, kdy zakládá nový vokální soubor *Theatre of Voices*. Od roku 2001 se stal uměleckým ředitelem a vedoucím *Estonského filharmonického komorního sboru*.

<sup>4</sup> Viz kapitola 10.1

<sup>5</sup> Soudobou hudbou míníme vážnou hudbu vzniklou od roku 1975 až do současnosti. Přestože oba skladatelé komponovali i před r. 1975, těžiště jejich práce leží v tomto období, kdy si oba našli vlastní kompoziční styl.



tvorbě můžeme u obou skladatelů najít vliv neoklasicismu a experimenty s dodekafonií, atonalitou apod. Význačným vlivem na tvorbu obou skladatelů se stal gregoriánský chorál. Z hlediska charakteru jejich skladeb můžeme u obou mluvit o hloubce a duchovním rozměru. Obě osobnosti charakterizují slova pokora a skromnost. Oba také spolupracovali s malíři (Arvo Pärt stále spolupracuje). V dílech obou autorů nalezneme hluboké poselství a důraz na slovo a jeho význam.

Mezi rozdílné znaky patří vliv odlišných křesťanských tradic, u Arvo Pärta se jedná o pravoslavnou a u Petra Ebena o katolickou a evangelickou hudební tradici. Každý z nich používá jiný hudební jazyk, jiný kompoziční styl a pracuje rozdílným způsobem s hudebním materiálem. Na počátcích tvorby obou skladatelů vidíme vliv neoklasicismu, romantismu, ale i různé experimenty. Arvo Pärt se pak na dlouhou dobu odmlčí a poté přichází s vlastním hudebním stylem, inspirovaným zvuky zvonů a gregoriánským chorálem, který se blíží serialismu. Petr Eben experimentuje a postupně nalézá svůj vlastní styl, který je charakteristický volnou tonalitou i polytonalitou a různorodou prací s rytmem. Z hlediska výrazu u Arvo Pärta převládá klid, kdežto u Ebena dynamika, neklid a napětí.

Jako cenné informační zdroje mi posloužily především následující publikace, které jsou velmi věcné a přehledné: *Arvo Pärt* Paula Hilliera, stejnojmenné knihy *Petr Eben* Kateřiny Vondrovicové a Evy Vítové a *Úvod do gregoriánského chorálu* Miroslava Venhody. Za podstatný zdroj informací pro svou práci považuji rovněž internetovou databázi *Global Chant Database* Mgr. Jana Koláčka, Ph.D., která umožňuje hledání souvislostí a citací gregoriánského chorálu. Další informace jsem čerpala ze své interpretační zkušenosti s gregoriánským chorálem a z přednášek PhDr. Mariose Christou, Ph.D. a prof. Evžena Kindlera.

Tématem vlivu gregoriánského chorálu u Petra Ebena se zčásti zabývá například rigorózní práce Mgr. Radka Menouška, Ph.D. *Vlivy historické hudby v tvorbě Petra Ebena*, jedná se ovšem o komplexnější náhled na inspiraci Ebenovy kompoziční techniky. Upozornění na vliv chorálu v Ebenově tvorbě nalezneme rovněž v již zmiňovaných publikacích Vondrovicové a Vítové i v odborných textech samotného skladatele (*Gregoriánský chorál jako inspirativní síla v moderní hudbě* a *Gregoriánský chorál a jeho působení na pozdější směry*). Kompoziční technice Arvo Pärta a jeho chorální inspiraci se v Pärtově monografii věnuje především Paul Hillier a dále například Marios Christou

ve své disertační práci *The Legacy Of The Composers Of The Holy Minimalism - A. Pärt, H. M. Górecki aj.* a ve svém článku *Arvo Pärt a jeho Tintinnabuli styl v hudební výchově*.

Gregoriánský chorál slouží jako pramen inspirace po staletí vývoje duchovní hudby. Předkládaná práce chce na příkladu dvou význačných hudebních skladatelů 20. a 21. století, Arvo Pärta a Petra Ebena, poukázat na gregoriánský chorál jako stále živý zdroj inspirace pro vážnou hudbu. Pro bližší porozumění a pochopení jednotlivých souvislostí krátce nastiňuji pojem gregoriánského chorálu, jeho stručnou historii a vysvětluji základní termíny s ním spojené. Stručně porovnávám kompoziční styly zmíněných skladatelů a na několika skladbách dokládám rozdílnost inspirace gregoriánským chorálem.

## 2 Gregoriánský chorál jako součást křesťanské liturgické hudby

Dnes už gregoriánský chorál nezastává svou primární funkci, neslouží samostatně pro potřeby liturgie. Za staletí proměn křesťanské liturgické hudby vzniklo mnoho skladeb a zhudebnění mešního ordinária, které jsou přípustné a plní svou funkci při liturgii<sup>6</sup>. Vnímáme jej jinak než jeho tehdejší posluchači, kteří neměli zkušenost s harmonií, nebyli zatíženi tolika hudebními proměnami a reformami, nebyli zahlceni množstvím hudebních směrů a tendencí. Nedá se však říci, že by byl gregoriánský chorál vyloženě na ústupu. Proti svědčí mnohé chrámové sbory, scholy a hudební soubory, které se na něj specializují<sup>7</sup>. Mnozí se v protikladu k dnešnímu množství hudebních směrů, proudů a hluků uchylují zpět k pokoře, prostotě a kráse gregoriánského chorálu. Pro svou jednoduchost je dokonalý a nepřekonatelný<sup>8</sup>. Dodnes je považován za slavnostní a důstojný doprovod katolické liturgie. „*Gregoriánský chorál je totiž ve své podstatě s liturgií dokonale sjednocený, jeho text, melodie i provedení odpovídají jejímu smyslu. Tato jednota pak dokáže vyvolat vnitřní tichou, pokojnou a kontemplující duchovní radost.*“<sup>9</sup>Podle Oliviera Messiaena<sup>10</sup> (1908–1992) je gregoriánský chorál *nejkrásnějším pokladem západní kultury*.

Než si budeme klást otázku, kdy a jak vlastně gregoriánský chorál vznikl, pokusíme se ptát, jak vypadala nejstarší křesťanská liturgická hudba. V knize *Úvod do studia gregoriánského chorálu*<sup>11</sup> Miroslav Venhoda píše, že gregoriánský chorál je nejstarší křesťanský bohoslužebný zpěv. Ovšem například podle přednášky<sup>12</sup> prof. Evžena Kindlera na téma *Kořeny křesťanské hudby* a přednášek Dr. Mariose Christou (na Pedagogické

---

<sup>6</sup> Podrobněji v dokumentu *Sacrosantum Concilium* – Konstituci o posvátné liturgii. Kapitola 6, Liturgická hudba. 1963 [http://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/documents/vat-ii\\_const\\_19631204\\_sacrosantum-concilium\\_cs.html](http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosantum-concilium_cs.html)

<sup>7</sup> Viz například Schola Gregoriana Pragensis pod vedením Davida Ebena. <http://www.gregoriana.cz/>, Tiburtina Ensemble <http://www.tiburtina-ensemble.com/> nebo Pražská katedrální schola <http://www.katedralasvatehovita.cz/cs/kulturni-zivot/duchovni-hudba/prazska-katedralni-schola>.

<sup>8</sup> Srov. KOREJS, B. *Může chorál po tisíci letech ještě ovlivnit současné umění?* <http://www.ceskesbory.cz/01-01-clanek.php?id=153>

<sup>9</sup> Slova Jiřího Hodiny v rozhovoru pro Katolický týdeník. SCHEINOSTOVÁ, A. *Hledáme ticho, které se podobá gregoriánskému chorálu*. In Katolický týdeník, 2011, č. 45 <http://www.katyd.cz/clanky/hledame-ticho-ktere-se-podoba-gregorianskemu-choralu.html>

<sup>10</sup> <http://introitus.cz/>

<sup>11</sup> VENHODA, M. *Úvod do studia gregoriánského chorálu*. Praha : Vyšehrad, 1946, s. 10

<sup>12</sup> Přednáška prof. Evžena Kindlera na téma *Kořeny křesťanské hudby* z 9. 10. 2014 na Pedagogické fakultě UK v Praze.

fakultě UK v rámci předmětu Pravoslavná hudba) se dozvídáme, že jde o mnohem složitější problém. Do tradiční křesťanské hudby se promítaly vlivy z římské říše (řecké a latinské), vlivy židovské (synagogální a chrámové) a vlivy orientální („západní“ arménské, syrské, alexandrijské a „východní“ perské a indické). Nejstarší dochované skladby<sup>13</sup> mají řecký text. Kindler i Christou zdůrazňují opomíjenou existenci analogií mezi řeckým a latinským zpěvem. Starodávné skladby řeckého, byzantského chorálu jsou modální a jednohlasé, vyvíjely se od raně křesťanské doby a jejich vývoj stále trvá. Vyznačují se ještě větší melismatičností<sup>14</sup>, než jakou můžeme pozorovat u gregoriánského chorálu. V gregoriánském chorálu se rovněž vyskytují četné citace byzantského chorálu<sup>15</sup>, které dokládají jeho inspiraci. Mnoho společných prvků najdeme například v ambrosiánském obřadu, který bude ještě zmíněn později. Nejstarší křesťanské liturgické hudbě je nejspíš nejbliže právě byzantská hudební tradice.

Gregoriánský chorál není pouze jednohlasý liturgický zpěv katolické církve. Je to především liturgický jazyk<sup>16</sup>. *Struktura jeho textu se promítá do jeho hudebního provedení, tedy do jeho členění a vnitřního kontrastu*<sup>17</sup>. Gregoriánský chorál se váže na slovo, často na způsob dialogu, dvou stran, které si navzájem odpovídají. Jedná se buď o formu responsoriální (sólista se střídá se sborem), anebo o formu antifonální (střídání dvou sborů). Gregoriánský chorál se stal nositelem prastaré církevní hudební tradice a je *součástí základního melodického fondu evropské umělé hudby*<sup>18</sup>. Jako základ mu slouží církevní tóniny. Rytmicky a melodicky je vázán na slovo, primárně na latinský text, který vznikl pro liturgii římského ritu. Za pramen textů slouží Bible, nejčastěji Žalmy.

Samotný název gregoriánský chorál je odvozen od jména papeže Řehoře (lat. Gregorius) I. Velikého (590–604), který se zasloužil o reformu gregoriánského chorálu. Chorální melodie byly ovšem už v té době vytvořeny a papež Řehoř dal pouze podnět k reformě, která byla dlouhodobým dílem mnoha učenců. Zpěvy se roztřídily pro potřeby

---

<sup>13</sup> Podle prof. Kindlera se jedná o dva delfské hymny na boha Apollóna (kolem r. 125 př. Kr.).

<sup>14</sup> Melismatičnost je častým jevem v gregoriánském chorálu. Ke každé slabice náleží více not. Opakem je sylabičnost (ke každé slabice náleží jedna nota).

<sup>15</sup> Podle přednášky prof. Kindlera.

<sup>16</sup> Srov. <http://www.katedralasvatehovita.cz/cs/kulturni-zivot/duchovni-hudba/prazska-katedralni-schola/co-je-gregorijsky-choral>

<sup>17</sup> Tamtéž

<sup>18</sup> Srov. KOREJS, B. *Může chorál po tisíci letech ještě ovlivnit současné umění?* <http://www.ceskesbory.cz/01-01-clanek.php?id=153>

liturgického roku<sup>19</sup> a vytvořil se základ *propria*<sup>20</sup>. Stanovila se přísná pravidla<sup>21</sup> o užívání antifon, responsorií, *communií* a *offertorií*.

Podle Bohuslava Korejse gregoriánský chorál *vykrytalizoval vlastně z absolutního ticha*.<sup>22</sup> Vyvíjel se z hluboké starobylé křesťanské spirituality a kromě již zmiňovaného vlivu židovského synagogálního zpěvu (inspirací se staly především žalmy, hymny a antifony), měl značný vliv řecký chorál. Zasloužil se o to především milánský biskup sv. Ambrož (339–397), který do liturgie zavedl zpěv hymnů, jež byly tradicí ve východní církvi. Ambrosiánské nápěvy byly strofické, jednoduché a často se opakovaly. Poslední sloka zpravidla oslavovala Nejsvětější Trojici. Vývoj gregoriánského chorálu ovšem probíhal na mnoha místech velice rozdílně. Známe tak například chorál ambrosiánský, galský (galikánský), germánský, mozarabský, insulární (irský), beneventský či starořímský. Nejstarší zpěvy gregoriánského chorálu pocházejí z raných let křesťanství, ještě z doby ilegality a pronásledování církve (do r. 313, kdy císař Konstantin vydal Edikt milánský a zaručil náboženskou svobodu). Podstatné bylo umění improvizace žalmů. Mezi nejstarší nápěvy patří hymny *Gloria in excelsis Deo*, *Te Deum Laudamus*, zpěv *Ubi caritas et amor* (který se zpívá například na Zelený čtvrtek) a hymnus z Oxyrhynchu<sup>23</sup>. Asi v 5. století byla založena *Schola cantorum* v Římě, která se stala vzorem pro ostatní.

Typickým znakem gregoriánského chorálu se staly prosté nápěvy žalmů, založené na recitaci na jednom tónu, který se nazýval *tenor* nebo *recitanta*. Najdeme je ve dvojitě provedení, ve slavnostním *solemnis* nebo běžné, pro všední den *ferialis*. Po krátkém tónovém vzestupu (*initium*), byla recitace občas přerušena jednoduchým vzorcem (*meditatio*) anebo melodickým zvlněním (*flexa*) a na konci klesnutím (*terminatio*, *finalis*).

---

<sup>19</sup> Podrobně o liturgickém roku pojednává publikace Adolfa Adama: *Liturgický rok. Historický vývoj a současná praxe*. Vyšehrad, 1998

<sup>20</sup> Hlavním křesťanským obřadem je mše svatá (lat. *missa*). Dalším druhem bohoslužby je *officium* (liturgie hodin). Stálé neměnné části mše se nazývají *ordinarium missae*, proměnlivé části mše *proprium missae*. *Proprium* spolu s *ordinariem* tvoří hudební základ mše. *Ordinarium missae* zahrnuje *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus* a *Agnus Dei*. K *propriu missae* patří modlitby, *orace*, *epištoly*, *evangelium*, *preface*. Hudební zpívané části *propria* jsou: *introitus* (vstupní zpěv), *graduale*, *alleluia*, *tractus*, *offertorium* (přinášení obětních darů), *communio* (svátost přijímání). Někdy byla vkládána sekvence v místě *alleluia* či *tractu*.

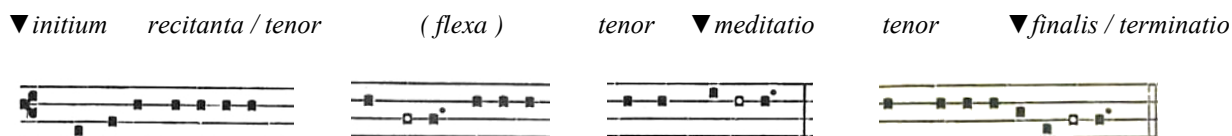
<sup>21</sup> Z důvodu jistého úpadku zpěvu a potřeby předávání a zaznamenání ústního podání chorálních zpěvů byl v 9. století vypracován systém *neum*. První náznaky se objevují již v 8. století. *Neumy* jsou grafické značky, znaménka a symboly pro interpretaci melodií gregoriánského chorálu. Vznik chorální kvadratické (dnes Vatikánské) notace je datován do 12.–14. stol.

<sup>22</sup> KOREJS, B. *Může chorál po tisíci letech ještě ovlivnit současné umění?* <http://www.ceskesbory.cz/01-01-clanek.php?id=153>

<sup>23</sup> Srov, [http://www.varhany.org/liturgie/1\\_lithudba12.html](http://www.varhany.org/liturgie/1_lithudba12.html)

Zakončení *finalis* mívá více variant. U nápěvu *ferialis* odpadá *initium*. *Flexa* se vkládá jen tehdy, je-li verš příliš dlouhý a je potřeba se v *recitance* nadechnout. Poté se pokračuje opět na tónu *recitanty* (obr. 1<sup>24</sup>).

Obr. 1



V gregoriánském chorálu se obecně vyskytují tři typy zpěvu: *sylobický* (ke každému tónu náleží jedna slabika), *melismatický* (k více tónům náleží jedna slabika) a *neumatický* (spojení sylobického a melismatického typu v jeden zpěv). Jak už bylo výše zmíněno, v chorálu je kladen důraz na jednotu textu a melodie. Melodika chorálu vychází ze slovního přízvuku latinského textu. Přízvučná slabika znamená zvýšení (až do kvinty), nebo se zdobí skupinou not, čímž se prodlouží.

Chorál byl postupně obohacován o mnoho nových prvků (např. *tropy* neboli podkládání textu pod melismata gregoriánského chorálu, tvorba nových melodií a nových textů čili *prosa*, tvorba liturgických dramát, ordinárií, officií a mariánských nešpor). Další výraznou reformou prošel gregoriánský chorál během Tridentského koncilu (1545–1563), kdy se například rozhodlo, že *sekvence*<sup>25</sup> kromě čtyř vybraných<sup>26</sup>, do liturgie nepatří (bylo vyškrtnuto rovněž i *Stabat Mater*, navraceno až v 18. století). Revidovaly se také všechny liturgické knihy. Reforma chorálních knih byla po roce 1570 svěřena papežem Řehořem XIII. skladatelům Giovanni Pierluigi da Palestrinovi a Annibale Zoilovi. Zdůrazňovala se srozumitelnost textu, melodie se upravovaly a krátily. Vycházelo se ze slovního přízvuku. Z politických důvodů<sup>27</sup> se práce zastavily a pokračovaly až za papeže Pavla V. (1605). Roku 1614 vzniklo *Graduale Romanum* (Editio Medicea).

V 17. století v Paříži se objevily neogregoriánské tendence (někdy označované jako neogregoriánský styl nebo *plain-chant*). Hlavními představiteli byli Francois Bourgoin

<sup>24</sup> Srov. OREL, D. *Rukověť chorálu římského*. Hradec Králové : Nákladem družstva tiskového, tiskem biskupské tiskárny, 1899, s. 53 <http://libri nostri.catholica.cz/download/OrelChoral-150dpi.pdf>

<sup>25</sup> Jedná se o nový text, který se přidává do tradiční liturgie, vzniká z duchovní básně, textu světce (např. Bernard z Clairvaux) atd. Sekvence je veršovaná. Text je opatřen chorálním nápěvem a stává se součástí liturgie.

<sup>26</sup> *Dies irae, dies illa, Victimae Paschali laudes, Lauda Sion Salvatore a Veni Sancte Spiritus.*

<sup>27</sup> Kvůli intervenci španělského krále Filipa II.

a Henri du Mont. Roku 1868 za papeže Pia IX. proběhla nová revize a sjednocení zpěvu. V praxi šlo pouze o rozšířený přetisk již vydaného. Dlouholetý odborný výzkum, studium a spisy o gregoriánském chorálu vedli benediktinští mniši ve francouzském klášteře v Solesmes a od roku 1892 vydávali odborné kritické studie. Vznikla díla *Antiphonale* (1891), *Graduale* (1893) a *Responsoriale* (1895). Papež Pius X. podpořil reformu solesmeských mnichů a vydání *Kyriale Romanum* (1905). Cenným důsledkem této reformy se stalo vydání *Graduale triplex* (1979), kde je spojena kvadratická notace s latinským textem a neumami.

Nynější podoba gregoriánské chorálu, kterou pojímáme jako západní tradici křesťanského liturgického zpěvu, především „francouzského typu“, se ovšem zřejmě liší od starobylé chorální tradice. Jiné pojetí gregoriánské chorálu představuje například francouzský muzikolog, skladatel, sbormistr a zpěvák s alžírsko-španělským původem, Marcel Pérès (\*1956). Je rovněž zakladatelem hudebního tělesa specializovaného na starou hudbu *Ensemble Organum*<sup>28</sup> a odborníkem na gregoriánský chorál. Jeho interpretace chorálu se vyznačuje především četnými ozdobami a mikrointervaly, které běžnému středoevropskému uchu znějí až „orientálně“. Jistou zvukovou podobnost můžeme dnes najít například v řecké pravoslavné a arménské liturgii. Z hlediska interpretace je zapotřebí především výrazné vzdušnosti, nepřerušeno „tekoucího“ pohyby zpěvu, legata, ladnosti, plynulosti a přirozenosti. Jiří Hodina<sup>29</sup> přirovnává zpěv gregoriánské chorálu k tanci<sup>30</sup>.

Gregoriánský chorál dnes obsahuje kompozice skládané po více než 1500 let. Dodnes je živou součástí římskokatolické liturgie<sup>31</sup> a inspirací<sup>32</sup> pro skladatele duchovní hudby. Výrazný vliv gregoriánské chorálu najdeme například v tvorbě Clauda Debussyho, Ference Liszta, Igora Stravinského, v gregoriánských koncertech Ottorina Respighiho, v pašijích Krzysztofa Pendereckého, v díle Oliviera Messiaena, Arvo Pärta a Petra Ebena.

---

<sup>28</sup> Více na <http://www.organum-cirma.fr/>

<sup>29</sup> Jiří Hodina (\*1963) vystudoval sólový zpěv na konzervatoři v Praze a dirigování gregoriánské chorálu na Conservatoire de Paris. Ještě za studia v Praze působil jako lektor gregoriánské chorálu na katedrální škole v Metz. V současné době vede gregoriánskou scholu při katedrále sv. Víta v Praze.

<sup>30</sup> SCHEINOSTOVÁ, A. *Hledáme ticho, které se podobá gregoriánskému chorálu*. In Katolický týdeník, 2011, č. 45 <http://www.katyd.cz/clanky/hledame-ticho-ktere-se-podoba-gregorianskemu-choralu.html>

<sup>31</sup> Základ v gregoriánském chorálu mají i nejstarší české duchovní písně *Hospodine, pomiluj ny* a *Svatý Václave*.

<sup>32</sup> Viz například RATAJ, M. *Nejmladší dějiny gregoriánské chorálu. Chorál jako věčná inspirace*. In Harmonie, 2002, č. 11 <http://michalrataj.com/files/choral.pdf>

## 3 Život Arvo Pärta

### 3.1 Dětství a studium

„Arvo Pärt je často nazýván mystickým minimalistou<sup>33</sup>. Velice ho ovlivnila estetika a filozofie pravoslavné církve. Sám prohlásil, že jeho hudební vzdělání je západní, myšlení však východní.“<sup>34</sup>

Arvo Pärt, stále žijící hudební skladatel, pochází z Estonska. Narodil se 11. října 1935 v Paide, ale po rozvodu rodičů (když mu byly 3 roky) se se svou matkou přestěhoval do Rakvere. Navštěvoval zde hudební školu, kde se učil hře na klavír a základům hudební teorie a literatury. Cvičil na starý klavír, na němž už některé klávesy nevydávaly zvuk, a tak chybějící tóny zpíval<sup>35</sup>. U klavíru proseděl dlouhé hodiny, improvizoval a skládal své první skladby. Zároveň byl nadšeným posluchačem rádia, obzvláště ho oslňoval zvuk symfonického orchestru<sup>36</sup>. Arvo Pärt hrál nejen výborně na klavír, koncertoval a působil jako korepetitor, ale také na hoboj ve školním orchestru, na bicí v taneční kapele a zpíval ve školním sboru.

V roce 1954 Pärt nastoupil na hudební školu v Tallinnu. Po pár měsících však bylo jeho studium přerušeno dvouletou povinnou vojenskou službou. Hudbu ovšem neopustil. Hrál na hoboj a bubny ve vojenském orchestru. Přesto pro něj byla doba vojenské služby velice náročnou, jelikož se zde nakazil vážnou nemocí ledvin a celkově se jeho zdravotní stav zhoršil. Po skončení služby se vrátil ke studiu a ke konci roku 1957 přešel na tallinskou hudební konzervatoř. Kompozici studoval u známého estonského houslisty, skladatele a výborného pedagoga Heino Ellera. Arvo Pärta kromě konzervativního stylu zajímaly i nové hudební tendence, ovšem za tuhého komunistického režimu bylo takových podnětů ze Západu minimum. Přesto se jich pár našlo, a tak Pärt mohl slyšet například díla Antona Weberna, Pierra Bouleze a Luigiho Nona. Už během studií Pärt pracoval jako hudební režisér tallinského rozhlasu. Zároveň občas komponoval i pro tallinské divadlo. Z této doby pochází více než 50 Pärtových skladeb. Mezi jeho první skladby z dob studií,

---

<sup>33</sup> Arvo Pärt se řadí ke směru, který se v angličtině nazývá holy, spiritual, mystical anebo sacred minimalism. Do češtiny se většinou nepřekládá. Více o tomto směru pojednáme později.

<sup>34</sup> CHRISTOU, M. *Arvo Pärt a jeho Tintinnabuli styl v hudební výchově*. In Hudební výchova. 2007, roč. 15, č. 3, s. 44; Srov. HILLIER, P. *Arvo Pärt*. 2. vyd. New York : Oxford University Press Inc., 2002, s. 24

<sup>35</sup> Citován A. Pärt z filmu Doriana Supina *Arvo Pärt: 24 Preludes for a Fugue*, 2002 překlad autorky.

<sup>36</sup> HILLIER, P. *Arvo Pärt*. New York : Oxford University Press Inc., 2002, s. 26



kteřé se dodnes interpretují, patří dvě sonatiny (1958–59), *Partita* pro klavír (1958), orchestrální díla *Nekrolog* (1960), *Perpetuum mobile* (1963) a *Symfonie č. 1* (1963).

### 3.2 Pozdější léta, totalita

*„Pro Kristovy apoštoly by nebylo obtížné žít v Sovětském svazu. V takovém prostředí se může rozvíjet hrdinství. Ale na druhou stranu není pro nás naprosto nutné, abychom v takových podmínkách žili. Možná je mnohem důležitější to, co se děje uvnitř nás, z naší vlastní svobodné vůle. Je rozdíl v myšlení člověka hladového a sytého. Musíme proto všichni hladovět? Existuje něco vyššího, než být hladový nebo sytý. Neměli bychom proto uvíznout v těchto dvou extrémních možnostech.“<sup>37</sup>*

Arvo Pärt vyrůstal za druhé světové války a dlouho trvající okupace. Měl problémy s komunistickým režimem. Vrcholem nelibosti a politickým skandálem (i když žádný politický kontext zřejmě vůbec nezamýšlel, pouze řešil otázku tonality a atonality, duchovní stránku života apod.) se stala v roce 1968 jeho skladba *Credo*. Po značné kritice upadl do hluboké duchovní prázdnoty, tvůrčí krize a na několik let se odmlčel. Rovněž trpěl zdravotními problémy. Postupně se však z této krize dostával, mimo jiné díky Eleonore (nazývané Nora), kterou si vzal v roce 1972. Hluboké souznění, pochopení, inspiraci a vnitřní sílu našel v pravoslavné církvi, kam záhy vstoupil. Po delší tvůrčí odmlce, studiu staré hudby, meditaci a čerpání nových sil, nalézá sám sebe a nový kompoziční styl, zvaný *tintinnabuli*.

V sedmdesátých letech začali především umělci židovského původu hromadně odcházet do zahraničí. Pärtova žena byla Židovka a kromě toho se úřadům jeho „nová“ hudba nelíbila. Nesměli cestovat a účastnit se koncertů v zahraničí a obecně byl na jejich rodinu činěn nátlak. V lednu 1980 tedy opustili Sovětský svaz. Nejprve pobývali ve Vídni a od srpna 1981 žijí v Berlíně. Své rodné Estonsko Arvo Pärt navštívil až v roce 1993, poté, co žil 13 let v exilu. Od roku 1982 spolupracuje s *Hilliard Ensemble* a britským dirigentem Paulem Hillierem, který je rovněž autorem Pärtovy biografie a interpretem mnoha jeho skladeb.

---

<sup>37</sup> Slova Arvo Pärta: FOLTÝNOVÁ L. *Arvo Pärt. Tabula rasa*. In Harmonie. 2002, roč. 26, č. 9

## 4 Inspirace, tvorba a kompoziční styl

V této kapitole se zaměříme na Pärtovu tvorbu a inspiraci. Jedná se především o ticho, víru v Boha, pravoslavnou církev, umění psaní ikon, tradici hésychasmu, hudební minimalismus a hledání nových hudebních prostředků, studium staré hudby (*early music*) a gregoriánského chorálu, zvuk zvonů a přírodu.

### 4.1 Duchovní minimalismus

Arvo Pärt je často řazen k hudebnímu směru, zvanému *duchovní minimalismus*. Zmíněný hudební směr má v anglickém jazyce mnoho synonym, jako *holy minimalism*, *spiritual minimalism*, *mystical minimalism* nebo *sacred minimalism*. Do češtiny se většinou nepřekládá, v této práci však budeme pracovat s pojmem *duchovní minimalismus*<sup>38</sup>.

Pojem minimalismus (v hudbě) pochází z 60. a 70. let 20. století, kdy se těšil veliké oblibě. Hudební minimalismus vznikl inspirován původně malířstvím, především americkým *minimal art*, které reagovalo na abstraktní expresionismus. Často je minimalismus synonymem k reduktivní, repetitivní, strukturální, modulární nebo periodické hudbě<sup>39</sup>. Jde o záměrné omezení počtu rytmických, harmonických i melodických a jiných hudebních prostředků. Určité minimalistické prvky použil ve svých skladbách i francouzský skladatel Erik Satie. Inspirací se staly například magnetofonové pásky, zen-súfismus či hudební objevy exotických kultur. Za praotce hudebního minimalismu bývá považován americký skladatel La Monte Young. *Younga fascinovala Webernova nehybnost, protože v celé skladbě se používá táž forma... táž informace, která se neustále opakuje, cituje Younga Michael Nyman ve své knize Experimentální hudba: Cage a další. „Ve starší hudbě, od chorálu až po organum (...) se nehybnost používala jako strukturální prvek, trochu jako ve východních hudebních systémech.“*<sup>40</sup>

Velký vliv na konstituování minimalismu měl rovněž americký skladatel Morton Feldman, který patří spolu s Johnem Cagem, Christianem Wolffem a Earle Brownem

<sup>38</sup> Dr. Marios Christou ve svém článku pracuje s pojmem *mystický minimalista*. CHRISTOU, M. *Arvo Pärt a jeho Tintinnabuli styl v hudební výchově*. In Hudební výchova. 2007, roč. 15, č. 3, s. 44

<sup>39</sup> Srov. GUŠTAR, M. *Minimalismus*. Hudební teorie, 2003.

[http://www.uvnitr.cz/music\\_theory/minimalismus.html](http://www.uvnitr.cz/music_theory/minimalismus.html)

<sup>40</sup> FERENC, P. *La Monte Young. Želvím krokem vsřící historii*. In *HIS Voice*, 2012.

[http://www.hisvoice.cz/index.php?id\\_clanku=1053](http://www.hisvoice.cz/index.php?id_clanku=1053)

k experimentálnímu newyorskému proudu a je znám spoluprací s malíři. Proslulá je jeho skladba *Rothko Chapel* (1971). Výrazný vliv měl na mnoho skladatelů také americký hudebník, skladatel, básník a vynálezce několika hudebních nástrojů, který je znám jako Moondog či „Viking ze šesté Avenue“ (the Viking of 6th Avenue). Stával na rohu této newyorské ulice od konce 40. let do roku 1972. Byl slepý, nosíval vikingskou helmu, naučil se základům hudební teorie ve škole pro nevidomé a skládal vlastní hudbu, často na prapodivné hudební nástroje. Phillip Glass píše<sup>41</sup> v předmluvě k autorizované biografii Moondoga z roku 2008, že on a Steve Reich brali jeho hudbu velice vážně, s velkým porozuměním a oceňovali ji mnohem více, než čemu byli vystaveni na Julliardu<sup>42</sup>. K minimalistickým skladatelům se řadí například John Adams, Michale Nyman, James Tenney, Phillip Glass, Steve Reich, Terry Riley a další.

Za skladby duchovního minimalismu se označují díla, která v sobě spojují minimalistickou kompozici a inspiraci duchovní a liturgickou hudbou. Tyto skladby vznikaly zhruba od 70. let dvacátého století až po současnost. Jedná se o specifický hudební směr, který vychází z podobné estetiky jako americký minimalismus. Zřetelná je především repetitivní melodie a zjednodušení kompozičního materiálu. Typické je ovšem přidání „duchovního rozměru“, vycházejícího často z křesťanské spirituality. Mnozí skladatelé toho směru se inspirovali ve středověké a renesanční hudbě, obzvláště v liturgické hudbě pravoslavné církve a v gregoriánském chorálu katolické církve. Za skladatele duchovního minimalismu jsou považováni například estonský skladatel Arvo Pärt, polský Henryk Górecki, britský John Tavener, arménsko-americký Alan Hovhanness, gruzínský Giya Kancheli, rusko-tatarská skladatelka Sofia Gubaidulina, ukrajinský Valentin Silvestrov, německý Hans Otte a lotyšský skladatel Pēteris Vasks.

## 4.2 Hésychasmus a ticho

Pro hlubší pochopení Pärtovy hudby nahlédneme na další zdroj jeho inspirace. „*Veškerá hudba vychází z ticha, ke kterému se dříve nebo později musí opět vrátit.*“<sup>43</sup> říká Paul Hillier ve své knize o Pärtovi. Hudbu si můžeme představit jako vztah mezi zvuky

---

<sup>41</sup> GLASS, P. Předmluva. In SCOTTO, R. *Moondog: The Viking of 6th Avenue*. New York: Process, 2008

<sup>42</sup> Julliard School v New Yorku je jedna z nejprestižnějších světových uměleckých škol.

<sup>43</sup> HILLIER, P. *Arvo Pärt*. New York : Oxford University Press Inc., 2002, s. 1 (překlad autorky)

a tichem<sup>44</sup>. Arvo Pärt z ticha čerpá a svou hudbu kreativně takovými tichými místy prokládá. „Pärt používá nejjednodušší prostředky – jednoduché melodie, trojzvuky, slova – a pomocí nich vytváří intenzivní, vibrující, rozechvívající, pulsující hudbu, která stojí mimo tento svět a zve nás k vnitřnímu ztišení a vnitřnímu povznesení, vytržení.“<sup>45</sup> Pärtova hudba nám může z hlediska uspořádání, vedení jednotlivých hlasů a duchovního rozměru připomenout tvorbu mistrů rané polyfonie. Estetika je blízká minimalismu a post-minimalismu, a jisté principy jeho tvorby jsou blízké jazyku serialismu, ač se jeho tvorba za seriální označit nedá. Svým specifickým hudebním jazykem naznačuje, že ne všechna moderní hudba musí být zcela disonantní a bez „krásných“ melodií. Typickými znaky jsou pro Arvo Pärta pomalé tempo a setrvání v diatonice. „Čas je pro nás jako čas našich vlastních životů. Je dočasný. Co je bezčasé? Je to čas věčného života. To je věčné. Toto jsou všechno velká, vznešená slova, jako slunce, do kterého se nemůžeme přímo podívat, ale intuice nám říká, že lidská duše je s obojím propojená – s časem i věčností.“<sup>46</sup>

Arvo Pärt si za podklad své tvorby vybírá nejčastěji náboženské texty. Svým estetickým vnímáním a duchovním postojem se zcela shoduje s tradicí pravoslavné církve. Pro svou hudbu *tintinnabuli* se inspiruje jednak pravoslavnou mystikou a kontemplací, jednak uměním psaní ikon<sup>47</sup>, které je svým charakterem blízké gregoriánskému chorálu. „Nesnažil se imitovat vnější podobu chorálu ani staré hudby, spíše začlenit způsob působení, účinnosti (jako přiblížení se k zvuku a vyjádření všech obklopujících záměrů a smyslu).“<sup>48</sup>

*Hésychasmus* pochází z řeckého slova pro zklidnění, ztišení. Jedná se o mystickou formu pravoslaví, která byla rozšířena v době pozdního středověku mezi byzantskými mnichy. Hlavní myšlenkou je vnitřní usebrání, celkové ztišení, kterého může člověk dosáhnout půstem, modlitbou, meditací a zvláštní dechovou technikou. Poté je možné dojít

---

<sup>44</sup> Tamtéž

<sup>45</sup> Tamtéž (překlad autorky)

<sup>46</sup> HUIZENGA, T. *The Silence And Awe of Arvo Pärt. The composer's contemplative yet powerful music is popular beyond the borders of classical music.* Morning Edition, 2014.

<http://www.npr.org/blogs/deceptivecadence/2014/06/02/316322238/the-silence-and-awe-of-arvo-p-rt>

<sup>47</sup> Ikona se nemaluje, ale podle křesťanského pojetí se píše. Viz BAUDIŠOVÁ, J. Pravoslavné ikony.

[http://www.orthodoxia.cz/ikony/ikony\\_1.htm#NADP4](http://www.orthodoxia.cz/ikony/ikony_1.htm#NADP4)

<sup>48</sup> HILLIER, P. *Arvo Pärt.* New York : Oxford University Press Inc., 2002, s. 5 (překlad autorky)

k mystické vizi a osvícení. Centrem hésychasmu se stal klášter na hoře Athos v Řecku, odkud se rychle šířil. Později upadl v zapomnění, ale dnes se k němu mnozí opět obracejí. Jde o kontemplativní tradici mlčení (stavu vnitřního mlčení), za účelem nalézt pokoj, nepřemýšlet o ničem, jen se modlit („*pure prayer*“). Odtud pochází inspirace pro Arvo Pärta: klášterní zvony, prostor, ticho. Transcendentální, kontemplativní, éterická, skromná hudba. Jistou souvislost můžeme vnímat u Feldmanovy skladby *Rothko Chapel* (1971)<sup>49</sup> nebo v tvorbě Johna Tavenera. Sám autor však říká, že to poslední, co by si přál, je, aby ho lidé nazývali mystikem<sup>50</sup>.

*„Na jedné straně je ticho jako úrodná půda, která očekává náš tvořivý zásah, semeno. Na druhé straně ticho musí být přiblíženo k pocitu bázně a úcty. A když mluvíme o tichu, musíme mít na mysli dvě rozdílná křídla. Ticho může být obojí, venku i uvnitř naší osobnosti. Ticho naší duše, které není ovlivněné vnějším vyrušením, je v podstatě klíčové, ale mnohem náročnější k dosažení.“<sup>51</sup>*

*„(...) ticho mezi jednotlivými notami je stejně důležité a sdělující jako noty samotné. Pro jeho styl je typická vyrovnanost, jasnost, mystika, vnitřní klid a bohatství invence. Všechny skladby jsou přísně symetrické, nic není ponecháno náhodě. Patterny, algoritmy a číselné proporce jsou konstantami kompozičního myšlení, nezávisle na proměnách tvůrčích období. Snad nikdo jiný z žijících evropských skladatelů druhé poloviny 20. století se nestal tak hraným, oblíbeným a nahrávaným jako Arvo Pärt.“<sup>52</sup>*

### 4.3 Kompoziční styl a jeho vývoj

*„Jednou jsem si povídal s uklízečem ulice. Byla hrozná zima, on pracoval a já čekal na trolejbus. Jemu bylo teplo, ale já mrznul. Zeptal jsem se ho: Jak by měl skladatel psát hudbu? Podíval se na mne a povídá: To je otázka! Myslím, že musí milovat každý zvuk.“*

---

<sup>49</sup> <http://www.amazon.com/Feldman-Rothko-Chapel-Why-Patterns/dp/B000000R2Z>

<sup>50</sup> HUIZENGA, T. *The Silence And Awe of Arvo Pärt. The composer's contemplative yet powerful music is popular beyond the borders of classical music.* Morning Edition, 2014.

<http://www.npr.org/blogs/deceptivecadence/2014/06/02/316322238/the-silence-and-awe-of-arvo-p-rt>

<sup>51</sup> Tamtéž

<sup>52</sup> KYLIC, L. *Arvo Pärt: A Portrait.* In Harmonie, 2006 <http://www.casopisharmonie.cz/recenze/arvo-part-a-portrait.html>

K tomu Pärt dodává: „*To je cesta jakou musíme rozumět hudbě. To je poznání, které nám otevírá zcela nový svět.*“<sup>53</sup>

Své první skladby Arvo Pärt skládal v duchu neoklasicismu, byl ovlivněn Šostakovičem a Prokofjevem. Následovalo experimentální avantgardní období inspirované atonalitou, serialismem, dodekafonií, aleatorikou, sonorismem<sup>54</sup> a algoritmickou kompozicí. Prošel si také krátkým obdobím, kdy používal techniku koláže. V první polovině sedmdesátých let se zabýval především studiem středověké hudby, gregoriánského chorálu a rané polyfonie. V roce 1971 složil svou *Symfonii č. 3*, po které následovalo delší tvůrčí odmlčení. Zároveň se tato symfonie stala jakýmsi přechodným dílem (mezitím měl dlouhou tvůrčí krizi a odmlku) mezi jeho dvěma velkými obdobími. To první bychom mohli nazvat jako avantgardní a druhé jako nalezení vlastního stylu, který nazval *tintinnabuli* – specifický reduktivní tonální styl<sup>55</sup>. Tento styl je unikátní, snadno rozpoznatelný a stal se natolik oblíbeným, že Arvo Pärta proslavil po celém světě.

První dodekafonickou skladbou se stal jeho *Nekrolog* z roku 1960, věnovaný obětem fašismu a komunismu. Zároveň je to první estonská skladba využívající Schönbergovu dodekafonickou techniku<sup>56</sup>. V témže roce vyhrál první cenu v soutěži, pořádanou Union Society of Composers. *Perpetuum mobile* (1963) vzniklo jako první sonoristická skladba a *Collage sur B-A-C-H* (1964) jako první dílo kompoziční techniky koláže. Všechny tyto experimenty Pärta postavily do vedoucí role hudební avantgardy v Estonsku.

---

<sup>53</sup> Citován A. Pärt z filmu Doriana Supina *Arvo Pärt: 24 Preludes for a Fugue*, 2002 překlad autorky.

<sup>54</sup> Za tvůrce sonorismu je považován Krzysztof Penderecki. Sonorismus spojuje nové zvuky (klastry, glissanda, klapoty, elektronicky vyráběné zvuky), které jsou používány v rámci tradičních hudebních forem. Více na: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/92754-penderecki-vzdy-otvira-dvere-jako-prvni/>

<sup>55</sup> Předmluva in HILLIER, P. *Arvo Pärt*. New York : Oxford University Press Inc., 2002, s. XI

<sup>56</sup> Viz např. web Davida E. Pinkertona: *Arvo Pärt. Biography*. [online, 16. 2. 2015]. Dostupné z: <http://www.arvopart.org/>.

## 5 Arvo Pärt, gregoriánský chorál a tintinnabuli

*"Když se přistoupí s láskou k mlčení, může vzniknout hudba. Často musí skladatel na tuto hudbu velice dlouho čekat. Toto zbožné očekávání je právě ona pauza, která je mi tak drahá."*<sup>57</sup>

Mezi lety 1968-75 Pärt zažil tvůrčí a duchovní krizi. Hledal inspiraci. „*Aby se dalo jít dál (po krizi), bylo potřeba prolomit zeď. Pro mne to znamenalo spojení několika, často náhodných setkání, která mne ovlivnila. Jedním z nich, které si zpětně uvědomuji jako nejdůležitější, byl krátký úryvek gregoriánského chorálu, který jsem slyšel náhodou pár vteřin v obchodě s hudebními nahrávkami. V něm jsem objevil svět, který jsem neznal, svět bez harmonie, mez metra, s barvou, ale bez instrumentace, bez ničeho. V tom okamžiku bylo jasné, kterým směrem se mám dále ubírat. A tak začala dlouhá cesta mé nevědomé mysli... Až později jsem si uvědomil, že se dá vyjádřit více pouze s jednoduchou melodickou linkou než s mnoha. V té době, vzhledem k danému stavu, kdy jsem hledal sám sebe, jsem nebyl schopen napsat melodickou linku bez čísel; ale čísla seriální hudby pro mě byla mrtvá. U gregoriánského chorálu to byl jiný případ. Jeho linie (melodie) měly duši.*"<sup>58</sup> Arvo Pärt objevil novou cestu. Pročítal si sbírku gregoriánských zpěvů *Liber Usualis*<sup>59</sup>. A sám říká, že *když začal zpívat a hrát tyto melodie, měl pocit, jako kdyby dostal transfuzi krve*<sup>60</sup>. Popsal mnoho stránek cvičeními, které skládal pouze s jednohlasou melodií<sup>61</sup>.

Postupně se tedy zrodila hudba v Pärtově nyní už zcela typickém a unikátním kompozičním stylu *tintinnabuli*. Toto slovo je odvozeno od zvuku zvonů (z lat. *tintinnabulum* = zvonek), kterými je Arvo Pärt fascinován. „*Tintinnabulation je oblast,*

---

<sup>57</sup> KYLIC, L. *Arvo Pärt: A Portrait*. In Harmonie, středa, 25. leden 2006, <http://www.casopisharmonie.cz/recenze/arvo-part-a-portrait.html>

<sup>58</sup> Slova Arvo Pärta z díla: BRAUNEISS, L., KAREDA S. *Arvo Pärt in Conversation*. Estonian literature series. Dalkey Archive Press, 2012, s. 18. Překlad autorky. (Srov. WOOD, A. *Arvo Pärt on Gregorian Chant* <http://www.chantcafe.com/2014/01/arvo-part-on-gregorian-chant.html>)

<sup>59</sup> Tamtéž, s. 28. *Liber Usualis* vznikla ve francouzském opatství sv. Petra v Solesmes (1. vydání je z roku 1896). Obsahuje přepisy textů a melodií zapsaných ve čtyřřádkové notaci. Později byla nahrazena dílem *Graduale Triplex* (1979), kde najdeme i přepis (transcript) notace sangalleské a metenské a umožňuje širší výběr zpěvů. (Online v PDF zde: <http://media.musicasacra.com/pdf/liberusualis.pdf>)

<sup>60</sup> Tamtéž, s. 28, překlad autorky.

<sup>61</sup> Tamtéž (A rovněž se o tom Pärt zmiňuje ve filmu Doriana Supina *Arvo Pärt: 24 Preludes for a Fugue*, 2002)

*do které se občas uchýlím, když hledám odpovědi na otázky týkající se mého života, mé hudby, mé práce. Ve svých temných chvílích mám takový pocit, že nic mimo tuto oblast nemá žádný smysl. Složitý a mnohotvárný celek mě jen mate, musím hledat soulad, jednotu. Co to je, a jak k ní nacházím cestu? Stopy dokonalosti se objevují v mnoha přestrojeních – a vše, co není důležité, odpadá. Tintinnabulation je jako ta dokonalost. Jsem sám s tichem. Zjistil jsem, že stačí, je-li jediný tón krásně zahrán. Tento jediný tón nebo tichý úder či chvíle ticha mě těší. Pracuji s velmi malým počtem prvků – s jedním hlasem, se dvěma hlasy. Tvořím z nejprimitivnějších materiálů – z trojzvuku, z jedné určité tóniny. Tři noty trojzvuku jsou jako zvony. A proto jsem to nazval tintinnabulation.“<sup>62</sup>*

První skladbu v tomto duchu složil Pärt v roce 1976 a nazval ji *Für Alina*. Na této skladbě můžeme vhodně demonstrovat základní principy stylu *tintinnabuli*. Jedná se o snoubení dvou hlasů (*hlasu tintinnabuli* a *melodického hlasu*<sup>63</sup>). „Každý z hlasů je samostatně neutrální, ale dohromady jsou už vážnější, komplikovanější. Jako dva lidé, jejichž cesty vypadají, že se protnou, ale nestane se to. Zdá se, že je tu určitá neutralita. Ale spíše se musím soustředit na každý zvuk. Tak jako každé stéblo trávy může být stejně důležité jako květina.“ Sám říká, že by to mohlo být jako znělka v rádiu. „Takové signály někdy znějí, jako kdyby trvaly celý život, nebo budoucnost, minulost, mimo čas. Jak jsem již řekl, stéblo trávy má stejné postavení, stejný status jako květina. V této drobné frázi (autor cituje začátek skladby) je něco víc než černé a bílé klávesy. Noty trvají déle, než je člověk drží, než je hraje. Melodii tvoří kombinace trojzvuku. Ta vytváří takovou srdceryvnou jednotu. A duše prahne po tom, aby ji mohla zpívat nekonečně. A tak si představuji dirigenta, který ukazuje počáteční gesto (*upbeat*), kdy všechno teprve začne. Ještě neslyšíme vůbec nic. A lidé v koncertním sále netuší, co přijde. Moment, kdy dirigent zvedne ruce, vlastně obsahuje formuli celého světa. Je to výraz, dynamika, tempo a mnoho dalšího. Dirigent a hudebníci je znají ze společného tréninku. První nota je všechno, je rozhodující.“<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> Arvo Pärt citován z bookletu CD *Tabula Rasa*, ECM, New series (překlad Jana Koutná In *Arvo Pärt a recepcje jeho díla v českých zemích*, BP, Brno, MU, 2010).

<sup>63</sup> Paul Hillier, který je největším odborníkem na interpretaci Pärtových děl, užívá pojmy *tintinnabuli voice* a *melodic voice* (melodický hlas zde má specifický význam v rámci Pärtovy tvorby), proto je od něj přejímáme.

<sup>64</sup> Citován A. Pärt z filmu Doriany Supina *Arvo Pärt: 24 Preludes for a Fugue*, 2002 překlad autorky.



Arvo Pärt pracuje pouze s několika málo prvky. Sám říká<sup>65</sup>, že gregoriánský chorál jej naučil tomu, jaké tajemství je skryté v umění kombinace pouze dvou, tří not. Typický je pro něj kvintakord, který rozkládá v hlasu *tintinnabuli* (ten nemá s gregoriánským chorálem žádné společné rysy), a jedna tonalita. Inspiruje se alikvotní řadou tónů, které vydávají například zvony. Po úderu znějí zvony neurčitou dobu, protože lidské ucho není schopné zachytit okamžik, kdy tiché vibrace přestanou znít. Paul Hillier tento princip srovnává<sup>66</sup> se způsobem, jak Pärt člení trojzvuk. „*Kombinace melodických linek a tónů kvintakordu se projevuje ve dvou typech kontinuity: jeden je veden krok za krokem od jedné věci k další, a druhý rotuje jako samostatný objekt, a můžeme na něj nahlížet z více perspektiv.*“<sup>67</sup> Druhý hlas, který nazýváme *melodický*, je inspirován recitačními formulami gregoriánského chorálu. V tom spatřujeme stěžejní vliv gregoriánského chorálu na Pärtovu tvorbu. A později jej budeme demonstrovat na konkrétních případech. „*...vliv staré hudby (u Arvo Pärta) není ani povrchní imitací nebo půjčováním, ani únikem z modernity, ale reprezentuje znovu-spojení s naším společným hudebním podvědomím, a tudíž je to zrovna tak cesta vpřed, jako cesta zpět.*“<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> Citován A. Pärt z rozhovoru s Martinem Elstem v Fanfare, 1988. (Srov. WOOD, A. *Arvo Pärt on Gregorian Chant* <http://www.chantcafe.com/2014/01/arvo-part-on-gregorian-chant.html>)

<sup>66</sup> Srov. HILLIER, P. *Arvo Pärt*. New York : Oxford University Press Inc., 2002, s. 86

<sup>67</sup> HILLIER, P. *Arvo Pärt*. New York : Oxford University Press Inc., 2002, s. 87

<sup>68</sup> HILLIER, P. *Arvo Pärt*. New York : Oxford University Press Inc., 2002, s. 23

## 6 Vlivy gregoriánského chorálu v Pärtově *Te Deum*

Pärtovo *Te Deum* (Bože, Tebe chválíme) je rozsáhlé dílo (trvá téměř půl hodiny), komponované v letech 1984–85. Text pochází z hymnu sv. Ambrože ze 4. století. *Te Deum* je napsáno pro tři sbory (1. pro soprán a alt, 2. pro tenor a bas, 3. pro soprán, alt, tenor a bas), smyčce, preparovaný klavír<sup>69</sup> a zvukovou pásku, imitující ison<sup>70</sup>. Pärt zde využil svou minimalistickou kompoziční techniku *tintinnabuli*. Objevují se ovšem i prvky gregoriánského chorálu, pravoslavné hudby (ison) a vrcholného Beethovenova romantismu (jeho 9. symfonie<sup>71</sup>).

Skladba je rozdělena do sedmnácti menších částí<sup>72</sup>. Tonálně se střídá d moll a D dur. Vzhledem k velkému rozsahu skladby a účelu práce, se budeme zabývat hlavně prvky připomínajícími gregoriánský chorál. Každá samostatná část zpravidla začíná vokální citací pseudo-chorálního tématu<sup>73</sup> (*plain-chant*) a pak se větví do vícehlasu za občasného doprovodu smyčcového kvintetu (vl I. a II., va, vc a cb<sup>74</sup>).

Samotná citace úvodního vokálního tématu je vždy psána notami, imitující zápis kvadratické chorální notace. Tyto noty (bez trámečků<sup>75</sup>) se obvykle interpretují přibližně jako osminové a zpívají se v *legatu*, na způsob rytmu a stylu gregoriánského chorálu. Tento způsob zápisu odkazuje na „předbarokní“ hudební praxi<sup>76</sup>. Melodie v I. části „laudamus“ částečně připomíná úvodní tóny chorální sekvence *Dies irae*<sup>77</sup> (viz obr. 2).

---

<sup>69</sup> Preparovaný klavír je klavír, jehož zvuk se pozměňuje pomocí různých předmětů, které se umísťují do strun (např. šrouby, dráty, mince). Zvuk získává novou kvalitu, je více perkusivní, drnčivý, má krátký dozvuk. Užitím preparovaného klavíru ve svých skladbách se proslavil zejména John Cage (1912–1992). Preparovaný klavír Arvo Pärt také využívá ve své skladbě *Tabula rasa* (1977), která obsahuje dvě části: *Ludus* a *Silentium*. Je koncipována jako dvojitý koncert pro dvoje sólové housle, preparovaný klavír a komorní orchestr.

<sup>70</sup> Ison je stále znějící tón na pozadí zpěvu, symbolizuje věčnost. Setkáme se s ním v pravoslavné hudbě.

<sup>71</sup> Úvod Beethovenovy 9. symfonie se svými charakteristickými přírazy ve smyčcích a1-d1 s prodlevou isonu D v basu připomíná střední pasáž Pärtova *Te Deum*. Podobně jako u Arvo Pärta zde nalezneme mohutné vrcholy ve forte v D dur.

<sup>72</sup> Dále jsou označeny římskými číslicemi.

<sup>73</sup> Pseudo-chorál je termín pro nově vzniklou skladbu imitující gregoriánský chorál (podobně nově tvořený chorál od doby baroka se nazývá *plain-chant*).

<sup>74</sup> 1. a 2. housle, viola, violoncello a kontrabas.

<sup>75</sup> V notových editorech se trámečky zneviditelní.

<sup>76</sup> Srov. GREENBAUM, S. *Arvo Pärt's Te Deum: A Compositional Watershed*. Disertační práce. Melbourne : Faculty of Music, The University of Melbourne, 1999, s. 69

<sup>77</sup> *Liber Usualis*, (vydání solesmeských mnichů) New York, Tournai : Desclee Company (Printers to the Holy See and the Sacred Congregation of Rites), 1961, s. 1810

Obr. 2<sup>78</sup>

Podobně je tomu i v úvodním tématu II. části (obr. 3).

Obr. 3

Ve III. části v 26. taktu (Obr. 4) nacházíme v unisonu sopránu a basu výraznou citaci pseudo-chorálního tématu *Tibi Cherubim et seraphim*, které připomíná začátek Kyrie III. (*Deus sempiternus*)<sup>79</sup>.

Obr. 4

V části *Sanctus* (Obr. 5) se opět stává výrazným vokálním melodickým prvkem způsob *a capella*. V části melodie *Dominus Deus* se objevuje melodická příbuznost s chorálem *Pungens spina vulnerat*<sup>80</sup>.

<sup>78</sup> Obrázek je převzat z partitury: PÄRT, A. *Te Deum*, Austria: Universal Edition, ue 30822, ISMN M-008-02523-5

<sup>79</sup> *Liber Usualis*. (vydání solesmeských mnichů) New York, Tournai : Desclee Company (Printers to the Holy See and the Sacred Congregation of Rites), 1961, s. 22

<sup>80</sup> <http://www.globalchant.org/text-details.php?text=Pungens-spina-vulnerat>

Obr. 5

San - ctus, san - ctus, sanc - ctus, Do - minus De - us Sa - ba-oth.

V VI. části nacházíme opět výrazné pseudo-chorální téma *Te per orbem*. Melodicky můžeme nalézt příbuznost s chorálem *Lux ecce surgit aurea pallens*<sup>81</sup> (obr. 6).

Obr. 6

Te per orbem terra-rum sancta con-fi-te-tur Ec-cle-si-a.

V VI. části se rovněž objevuje téma s chorálním charakterem (Obr. 7). Nacházíme zde také příbuznost s chorální antifonou *Ecce ancilla Domini*<sup>82</sup>.

Obr. 7

Ve-ne-ran-dum tu-um ve-rum et u-ni-cum Fi-li-

Ant. Ec-ce an-cí-la Dó-mi-ni: 83

VII. až IX. část obsahuje témata v duchu skladebné techniky *tintinnabuli*. V X. části je úvodní téma obdobné jako v I. části, a v XI. části podobné jako ve III. části. Stejně je tomu u XII. části, ve které najdeme totožné úvodní téma jako v VI. části. XV. část končí

<sup>81</sup> <http://www.globalchant.org/chant.php?id=3680>

<sup>82</sup> <http://www.globalchant.org/chant.php?id=3035>

<sup>83</sup> *Liber Usualis*. (vydání solesmeských mnichů) New York, Tournai : Desclee Company (Printers to the Holy See and the Sacred Congregation of Rites), 1961, s. 1417 (<http://www.globalchant.org/view-source.php?src=Lu&page=1417>)

mohutným romantickým *Largem* v D dur (*Fiat misericordia* ) a XVI. část je krátkým dovětkem předchozích témat.

Závěr skladby, XVII. část, tvoří tichá pasáž, kde se vždy po třech taktech několikrát opakuje slovo „sanctus“ (obr. 8). Hlavní melodický motiv se objevuje v altu, bas je zrcadlově převrácen, soprán a tenor pouze naznačují „zvonkovou“ harmonii ve stylu *tintinnabuli*. I zde by se k hlavní altové melodii dala nalézt určitá podobnost s chorálem *Fili quid fecisti nobis sic*<sup>84</sup>.

obr. 8

S  
san - ctus, san - ctus, san - ctus,

A  
san - ctus, san - ctus, san - ctus,

T  
8 san - ctus, san - ctus, san - ctus,

B

Fi - li quid fe - ci - sti no - bis sic

**F**ili quid fecisti nobis sic<sup>85</sup>

Závěrem lze říci, že se ve skladbě vyskytují pseudo-chorální témata, dvojhlase i čtyřhlase vokální plochy ve stylu *tintinnabuli*, ale rovněž i větší plochy, připomínající romantismus. Díky úvodním citacím pseudo-chorálních témat je možno detekovat silný vliv gregoriánského chorálu.

<sup>84</sup> <http://www.globalchant.org/text-details.php?text=Fili-quid-fecisti-nobis-sic>

<sup>85</sup> *Antiphonarium Benedictinum* (1400) ,

<http://www.literature.at/viewer.alo?objid=1138&viewmode=fullscreen&scale=2&rotate=&page=130>

## 7 Pärtova Missa Syllabica

Základem gregoriánských hudebních forem jsou recitativní formy, zejména zpěv žalmů. Jejich základem je *kantilace* neboli recitace na jednom tónu s drobnými ozdobami, recitace, která se rozvíjí určitým hudebním směrem. V gregoriánském chorálu se recitace nejčastěji uplatňuje v modlitbách a při čteních. Recitační tón se nazývá *recitanta*, popř. *tenor* či *dominanta*. Můžeme ji také nazvat jako *zpěvní recitaci*, neboť užívá ustálené melodické modely, a zvýrazňuje tak začátky a konce veršů. Důležitou roli hrálo po staletí umění improvizace. Délka tónu se u gregoriánského chorálu řídila hlavně slovem, jednalo se o ametrickou hudbu. Můžeme říci, že gregoriánský chorál je především próza (pravidelný rytmus se objevuje až v gotice). Pärtova hudba je diatonická, někdy ametrická, někdy v pravidelném rytmu, ale svou prací se slovy se gregoriánské tvorbě velmi blíží.

V Pärtových skladbách nalézáme vliv recitačních formulí gregoriánského chorálu. Tento vliv se zde projevuje především ve vztahu rytmu a textu a také častým opakováním či setrváváním na ústředním tónu. Recitační formule jsou základem výstavby tzv. *melodického hlasu*. Při každé skladbě Pärt ovšem používá jinou formuli, pokaždé vymýšlí nový způsob. Tento „*modus operandi*“, tedy základní formule, je stanovena na začátku celého procesu tvorby nové skladby a je určující pro tónovou výšku, rytmus a další aspekty práce<sup>86</sup>. Blíží se práci serialismu, ale zároveň vychází z prastaré tradice.

*Missa Syllabica* patří mezi Pärtova raná díla ve stylu *tintinnabuli* a pochází z roku 1977. Je zde uplatňován sylabický princip, kdy jednomu tónu odpovídá právě jedna nota. Celá mše (ordinarium) je psána v d moll a Pärt zde postupně používá všechny mody, způsoby vedení *hlasu tintinnabuli* ve vztahu k vedení *melodickému hlasu*. Jedná se o dva hlasy, se kterými Pärt pracuje ve svém vlastním stylu, inspirovaným zvuky zvonů. *Hlas tintinnabuli* se skládá z tonů tónického kvintakordu a s gregoriánským chorálem nemá nic společného. Nás ovšem zajímá *melodický hlas*<sup>87</sup>, který se opírá o celou stupnici, durovou nebo přirozeně mollovou (v této skladbě se jedná o mollovou, jak již bylo zmíněno). Z hlediska zhudebnění textu se v celé skladbě striktně dodržuje jednoduché pravidlo, kdy každý takt obsahuje jedno slovo.

---

<sup>86</sup> CHRISTOU, M. *Arvo Pärt a jeho Tintinnabuli styl v hudební výchově*. In Hudební výchova. 2007, roč. 15, č. 3, s. 46

<sup>87</sup> Tento termín je vázán na specifické užití v dílech Arvo Pärta.

*Struktura textu, který Pärt užívá, determinuje strukturu hudby, říká Hillier*<sup>88</sup>. Ale ve svém hledání objektivního kompozičního stylu propracovává Pärt svou skladbu ještě důkladněji. Užívá počet slabik v každém slově k vyjádření melodického vzorce, k tvarování melodie. Text rovněž rozděluje do menších gramatických jednotek (především pomocí interpunkce), pomáhá mu určit délky frází i pauzy mezi nimi a vytvořit vzor počátečních prodloužených not a kadencí. Určuje také změny modu *melodického hlasu* a směru *hlasu tintinnabuli*<sup>89</sup>.

V Pärtově díle *Missa Syllabica* se objevují čtyři mody, které působí jako určité matematické vzorce či formule. Každý modus má své charakteristické formule, jedná se o vztah jednotlivých tónů. Pärt pracuje s modalitou, konfrontuje tón s jiným tónem a s prostorem. V této skladbě nalzáme čtyři varianty pohybu *melodického hlasu* ve vztahu k ústřednímu tónu<sup>90</sup> (viz obr. 9).

Obr. 9



1. směrem výš od ústředního tónu
2. směrem níž od ústředního tónu
3. směrem níž k ústřednímu tónu
4. směrem výš k ústřednímu tónu.

Pärt vede *melodický hlas* většinou stupňovitě, výjimečně se po delší době objeví i větší skoky<sup>91</sup>. Jeho pojetí textu a způsob deklamace je velmi prosté a přirozené, respektuje přirozené pauzy a nádechy.

<sup>88</sup> Srov. HILLIER, P. *Arvo Pärt*. New York : Oxford University Press Inc., 2002, s. 107

<sup>89</sup> Srov. Tamtéž

<sup>90</sup> Za ústřední tón může sloužit kterýkoli tón kvintakordu. Melodický hlas se k němu přibližuje, nebo se od něj oddaluje.

<sup>91</sup> Srov. CHRISTOU, M. *Arvo Pärt a jeho Tintinnabuli styl v hudební výchově*. In *Hudební výchova*. 2007, roč. 15, č. 3, s. 45

## 7.1 Kyrie

Kyrie je zkomponováno velmi prostě, jednoduchou melodií zpívá pouze tenor a pod ním zní jemný doprovod varhan. Ve slovech „Kyrie eleison“ nalézáme *melodický hlas*, zpívaný tenorem. Pärt zde použil třetí modus, tedy směrem níž k ústřednímu tónu, kterým je tón D. Varhany naopak hrají tóny kvintakordu, *hlas tintinnabuli*. Tento vzorec se třikrát opakuje (*obr. 10*).

Obr. 10

The image shows a musical score for the Kyrie eleison. It consists of five staves: Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Organ. The Soprano, Alto, and Bass staves are mostly empty, with some rests. The Tenor staff contains the lyrics: "Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son." The Organ part is written in a single system with a box above it containing the text "R. Gambe 8' G.O. Bourdon 8' R.". The Organ part features a simple melodic line with notes and rests, and numerical figures 6, 6, and 9 are placed above the staff, indicating specific intervals or fingerings. The key signature has one flat (B-flat).

V části „Christe eleison“ je v melodickém hlase použit čtvrtý modus, tj. směrem výš k ústřednímu tónu (D), který je zároveň tónikou. Opět se tato část třikrát opakuje a poté zaznívá znovu „Kyrie eleison“ s mírně pozměněnou melodií v *hlase tintinnabuli*.

Z hlediska vztahu rytmu a textu zde každá fráze začíná a končí delším tónem, kdežto ostatní tóny jsou kratší a všechny stejně dlouhé. Pärt tak zároveň respektuje přízvuk, který se objevuje ve slově „**kyrie**“ na první slabice (ostatní přízvuky už ovšem nepropracovává). Část *Kyrie* působí velmi meditativním a pokorným dojmem a svým opakováním připomíná charakter církevních litaní<sup>92</sup>.

<sup>92</sup> *Litanie* je prosebná modlitba, která se skládá z krátkých veršů, oslovujících např. Krista, P. Marii či některého světce. Za každý verš je vložena odpověď a ta se pokaždé opakuje. Ve východní liturgii se podobné modlitbě říká *ektenie*.



## 7.2 Gloria

V části *Gloria* Pärt užívá principu protipohybu v jednotlivých hlasech. *Gloria* je rozdělena do 12 částí, ve kterých je uplatněno pravidlo: liché části proti sobě zpívá alt s tenorem a sudé soprán s basem. V závěrečné 12. části se slovy „Amen“ loučí všechny čtyři hlasy. Navíc se melodie, které uslyšíme na začátku, neustále opakují, jen s jinými slovy, a *Gloria* tak dostává repetitivní až hypnotizující ráz.

V úvodu *Gloria* (obr. 11) zpívá alt první a tenor druhý *melodický hlas*. V prvním *melodickém hlasu* nalezneme čtvrtý modus, tj. směrem výš k ústřednímu tónu, ve druhém *melodickém hlasu* naopak druhý modus, tj. směrem níž od ústředního tónu. *Hlas tintinnabuli* zní opět ve varhanách.

Obr. 11

The musical score for the beginning of the Gloria is presented in a system with five staves. The top four staves are for vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano part begins with a circled '1' above the staff. The Alto and Tenor parts have lyrics underneath: "Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o. Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis." The Bass part is mostly silent. The fifth staff is for keyboard accompaniment, with a circled '3' above it. A box below the keyboard staff lists the organ registrations: R. Bourdon 8', G.O. Bourdon 8', Gambe 8', Flute 4', and Prestant 4'. The keyboard part is marked with an 'R.' above the first few notes.

Ve druhé části (obr. 12) zpívá soprán v protipohybu s basem. Sopránový *melodický hlas* zní v duchu třetího modu a bas v modu prvním. *Gloria* se tak stává zcela zřetelným a jednoznačným příkladem uplatnění všech čtyř modů *melodického hlasu*.

Obr. 12

The image shows a musical score for a liturgical piece. It consists of five staves. The top four staves are for vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano part has a circled '2' above it. The lyrics are written below the vocal staves: "Lau - da - mus te, be - ne - di - ci - mus te, ad - o - ra - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te." The Grand Organ (G.O.) part is on the bottom staff, with a treble clef and a bass clef. The music is in a minor key, indicated by a flat sign on the F line.

### 7.3 Credo

*Credo* je rozděleno do 18 částí. V částech 5, 6, 11, 12 a 17 zní ve varhanách v pedálu *ison*, dlouhý držený tón (popř. tóny v oktávě), který se objevuje především v pravoslavné hudební tradici a symbolizuje věčnost. V jednotlivých částech se střídá mužský a ženský sbor a *melodický hlas* zní buď v basu, nebo v altu. Závěrečná 18. část „Amen“ zazní opět v plném obsazení všech hlasů.

Začátek *Creda* (obr. 13) zpívá pouze bas, a od slov „patrem omnipotentem“ se připojí tenor. První čtyři takty evokují recitaci kněze: 1. takt je totožný se 3. a 4., 2. takt zní pouze na jedné notě. V první části Pärt používá v tenorovém *melodickém hlase* první modus s ústředním tónem A a v basu slyšíme třetí modus s ústředním tónem D.

Obr. 13

①

S  
A  
T  
B

Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem cae - li et ter - raе.

Cre - do in u - num De - um, Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem cae - li et ter - raе.

P. Soubasse 16'	G.O. Flûte Ouverte 8'	R. Bourdon 8'
Bourdon 16'	Flûte 4'	Gambe 8'
Montre 8'		Prestant 4'

R.  
G.O.

Ve druhé části se u sopránu a altu opakuje opět první a třetí modus a ve varhanách zní dva *hlasy tintinnabuli*. Ve 3. a 17. části Pärt v tenoru respektuje přízvuk slova „*sæcula*“ a „*sæculi*“ a prodlužuje hodnotu noty. Totéž najdeme v 11. části ve slově „*finis*“.

## 7.4 Sanctus

*Sanctus* zní oproti předešlým částem ordinária po celou dobu v čtyřhlasu. Tvoří kontrast k ostatním částem, je sice krátké, zato úderné a dynamické. Toto provolávání „*svatý, svatý, svatý, Pán Bůh zástupů*“ je ještě umocněno bohatými a slavnostními varhanními rejstříky.

Zajímavým kompozičním prvkem je vedení hlasu v oktávách, soprán zpívá spolu s tenorem a alt s basem. *Melodický hlas* sopránu s tenorem slyšíme ve čtvrtém modu a *melodický hlas* tenoru a altu v modu třetím. U všech hlasů je ústředním tónem tón F (viz *obr. 14*)

Obr. 14

R. Basson 16'	G.O. Montre 8'	P. Soubasse 16'
Hautbois 8'	Prestant 4'	Bourdon 16'
Prestant 4'	Quinte 2 2/3'	Montre 8'
R. / G.O.	Doublette 2'	Tirasse Réc.
	Fourniture III	

Poslední slabika jednotlivých frází je vždy delší a zpomaluje tak proud jáso tu. Varhany hrají dva *hlasy tintinnabuli* a pedál je totožný s druhým hlasem.

## 7.5 Agnus Dei

Pátá část ordinária, „Beránku boží“ (obr. 15), je z hlediska tempa nejpomalejší, co se týče dynamiky nejtíšíší a stran výrazu nejpokornější a nejvíce meditativní. Zrcadlí se zde tajemství samotné eucharistie. Zpívá pouze alt s tenorem s jemným doprovodem varhan, ve kterých zní *hlas tintinnabuli*. Opět zde vidíme princip protipohybu dvou hlasů. V tenoru vidíme *melodický hlas* ve třetím modu a u altu ve čtvrtém modu.

Obr. 15

The image shows a musical score for a voice and lute ensemble. It consists of four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and one lute staff. The lyrics are: "A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re no - bis." The lute part is marked "R. Gambe 8' / Voix Céleste 8'" and "R.". There are markings for 4, 3, and 6 measures in both the vocal and lute parts.

Na konci jednotlivých frází Pärt u slov „nobis“ a „pacem“ prodlužuje délku not. Zpomaluje tak tok zpěvu a vdechuje mu ještě meditativnější ráz.

## 7.6 Ite missa est

Na závěr své mše Pärt vložil část *Ite missa est* (v překladu „jděte, mše je ukončena“), která se nyní používá jen výjimečně. Upustilo se od ní již v raném polyfonním období a vidíme zde opět vliv studia gregoriánského chorálu na Pärtovu tvorbu<sup>93</sup>. Soprán s tenorem je totožný a jejich *melodické hlasy* jsou ve čtvrtém modu. Rovněž alt s tenorem zpívají stejnou melodii a zní v modu třetím (*obr. 16*).

<sup>93</sup> CHRISTOU, M. *Arvo Pärt a jeho Tintinnabuli styl v hudební výchově*. In *Hudební výchova*. 2007, roč. 15, č. 3, s. 45

Obr. 16

R. Basson 16'	G.O. Montre 8'	P. Soubasse 16'
Prestant 4'	Prestant 4'	Bourdon 16'
	Doublette 2'	Montre 8'
	Quinte + Tierce	Tirasse Réc.
	R. / G.O.	

Stejně jako u *Agnus Dei* Pärt prodlužuje slova „est“ a „gratias“, čímž uzavírá celou bohoslužbu. Varhany hrají opět v obou rukou i v pedálu *hlasy tintinnabuli*.

V díle *Missa Syllabica* pozorujeme cyklické opakování melodických celků a vzorců, neustálé opakování ústředního tónu, někdy i setrvání na něm, jako v chorální recitaci. U některých slov Pärt respektuje přízvuky a někde zase dává přednost přirozenému dýchání mezi frázemi a jejich zvolnění. Vybrali jsme si tedy tuto skladbu, protože se na ní dá jasně a zřetelně ukázat vliv gregoriánského chorálu na Pärtovu tvorbu.

## 8 Život Petra Ebena

Petr Eben se stal významným skladatelem, jehož skladby se hrají po celém světě. Ebenova tvorba proniká do všech žánrů, včetně opery, baletu, různých druhů komorní hudby a orchestrálních děl. Proslul především jako vynikající klavírní a varhanní interpret, improvizátor, skladatel a pedagog. V jeho tvorbě tvoří podstatnou část díla duchovní, zvláště pak inspirovaná gregoriánským chorálem. Na ně se v této práci především zaměříme. Eben psal rovněž skladby pro dětské interprety<sup>94</sup> a pro všechny typy sborů. Ve svých skladbách originálně používal i nejrůznější hudební nástroje<sup>95</sup>. Ebenova tvorba se vyznačuje rovněž oblibou k dechovým nástrojům, především k trubce, ale nejvíce pak k jeho milovanému nástroji – varhanám<sup>96</sup>. V této kapitole se stručně seznamujeme s životopisnými údaji skladatele.

### 8.1 Dětství a dospívání

Petr Eben<sup>97</sup> přišel na svět 22. ledna 1929 v Žamberku v Orlických horách. Narodil se do rodiny s rozmanitou národností i náboženským vyznáním. Otec Vilém Eben<sup>98</sup>, povoláním učitel, který rád hrával na housle, pocházel z pražské židovské rodiny, která podle ústní tradice přišla do Čech ze Španělska<sup>99</sup>. Anna Freundová, babička z otcovy strany a manželka Nathana Ebena, pocházela z česko-německé rodiny. Matka Marie, rozená Kahlerová, pocházela z Ústí nad Labem a učila na místní škole, kde se seznámila se svým o devět let starším mužem. Doma často zpívala a doprovázela se na kytaru. Babička z matčiny strany, Marie Janecká, byla polského původu a vyznáním katolička. Její muž, Adolf Kahler, pocházel z Rakouska. Petr Eben měl o pět let staršího bratra Bedřicha, který vystudoval medicínu, stal se zubním lékařem a byl všestranně nadaný, obzvláště na jazyky. Oba bratři si byli velmi blízcí. Významnou osobností byla také jeho sestřenice Anna

<sup>94</sup> Srov. EBEN, P. O dětské tvorbě. In VÍTOVÁ, E. *Petr Eben*. Praha : Baronet a. s., 2004, s. 314

<sup>95</sup> *Ordo modalis* pro hoboj a harfu, *Sonáta pro flétnu a marimbu*, *Hudba pro hoboj, fagot a klavír*, *Protihráči* pro klarinet, bicí a klavír, *Duetti per due trombe* (dvě trubky bez doprovodu), *Okna* pro varhany a trubku, *Krajiny patmoské* pro varhany a bicí, *Tres iubilaciones* pro varhany a žestě, *Fantazie* pro violu a varhany *Rorate coeli*, *Spektrum* se syntetizátorem a elektrofonickou kytaru nebo *Ondeggiando* s magnetofonovým páskem.

<sup>96</sup> Zajímavostí je, že Eben byl ve hře na varhany celý život samoukem. Profesionální vzdělání získal v klavíru a ve skladbě, nikoli ve hře na varhany a varhanní improvizaci.

<sup>97</sup> Hebrejské slovo eben i latinské jméno Petrus znamenají kámen.

<sup>98</sup> Otcí připsal Petr Eben *Sonatinu Semplice* pro flétnu (nebo housle) a klavír (1955).

<sup>99</sup> VONDROVICOVÁ, K. *Petr Eben*. 2. vyd. Praha : Panton, 1995, s. 7

Magdaléna Schwarzová (přezdívaná Nina), česká bosá karmelitka, vězněná za nacismu i komunismu<sup>100</sup>.

Šest let po narození Petra Ebena se celá rodina přestěhovala do Českého Krumlova v jižních Čechách. Eben zde prožil důležité okamžiky života, které se mu jako dítěti vryly do paměti a které také ovlivnily jeho pozdější tvorbu. Kasárna a vojáci, kteří hráli na trubky, fanfáry z věže krumlovského zámku a zvuk varhan, který k malému Petrovi doléhal každé nedělní ráno, když otevřel okno. Zároveň byl Eben už od malička silně vizuálně vnímavý. Okouzlovala ho starobylá středověká architektura staveb v Českém Krumlově a později mu bylo čím dál bližší i výtvarné umění. V šesti letech se začal učit hrát na klavír, v osmi si zapisoval první melodie a v deseti letech už začal skládat první skladby. Kromě klavíru se učil i hře na violoncello. Čím dál více se ovšem Eben seznamoval s varhanami. Jezdil o prázdninách roku 1942 a 1943 do cisterciáckého kláštera v rakouském Schlierbachu, kde nejenže hrál na varhany při bohoslužbách, ale také řídil sbor a seznámil se zde s gregoriánským chorálem, který jej výrazně ovlivnil. Na doporučení své učitelky klavíru začal později dojíždět do hudební školy v Českých Budějovicích za Ladislavem Vrchotou, který jej velmi stručně obeznámil i s kompoziční technikou.

## 8.2 Studium a významné mezníky jeho života

Ebenovo studium neprobíhalo zrovna snadně. V Krumlově Eben vystudoval čtyři ročníky gymnázia, ale v roce 1944 byl vyloučen a ve studiu mohl pokračovat až po válce. Vyšel totiž zákon, že Židé (ani ze smíšených manželství), nesmějí studovat. Navíc se negativně změnilo chování jeho spolužáků i kantorů, zažil pokořování i vyloučení ze školy. Byl nucen nastoupit jako učeň v tiskárně a pak také jako pomocný dělník na stavbě a v kamenolomu, kde se neustále strchoval o své zdraví a ruce klavíristy.

Situace se za německé okupace zhoršovala. V rodině Ebenových kriticky vyvrcholila odvezením otce rodiny do koncentračního tábora. Spolu s ním byli odvedeni i mnozí další obyvatelé města a nastala situace, kdy v chrámu sv. Víta chyběl varhaník.

---

<sup>100</sup> Anna Magdaléna Schwarzová měla židovský původ a s celou rodinou byla poslána do Terezína. Její otec nepřežil Osvětim. S matkou se však zachránily a karmelitka žije dodnes v klauzuru polské kláštera v Krakově. Perzekuována však byla i za komunistické totality. Více na: <http://www.ustrcr.cz/cs/anna-magdalena-schwarzova>



Tak se dostal desetiletý Eben poprvé ke královskému nástroji. Řídil také sbor a nacvičoval s ním na bohoslužby. Ebenovi se chtěli kvůli zhoršujícím se poměrům odstěhovat, ale vše se seběhlo příliš rychle. Umřela babička z matčiny strany. Babička z otcovy strany, už téměř slepá, byla odvezena do Terezína. Pak nacisté začali Ebenovým zabavovat majetek. Netrvalo dlouho a gestapo poslalo do transportu směr Buchenwald oba syny, Petra i Bedřicha. Smrt byla neustále na dosah ruky a hrůzy války Petra Ebena poznamenaly na celý život<sup>101</sup>. „Zakusil jsem strach i hlad a několikrát jsem se podíval smrti přímo do očí. A tu jsem si musel srovnat v hlavě několik velkých otázek, které by jinak patnáctiletého kluka ani nenapadly: jestli jsem se hloupě narodil do špatných časů, jestli to je všechno jenom náhoda a já mám prostě smůlu, anebo jestli za vším je hlubší smysl a velká naděje. A jestli smrt je opravdu stěna, za kterou všechno končí, či jestli tam na mě čeká něco jiného. A právě tam jsem se naučil milovat život, doufat a věřit.“<sup>102</sup>

V koncentračních táborech zahynulo mnoho jeho příbuzných (často umělecky velmi nadaných<sup>103</sup>), přesto se však po válce celá úzká rodina zázrakem opět sešla.

Po skončení války Eben dokončil gymnázium a roku 1948 začal studovat na Akademii múzických umění v Praze hru na klavír, ve třídě prof. Františka Raucha. Dva roky poté si přibral i druhý obor, skladbu, kterou studoval ve třídě Pavla Bořkovce. Ze skladby absolvoval *Koncertem pro klavír a orchestr* v roce 1954 s podtitulem *Symphonia gregoriana*. Jeho skladatelskými vzory byli například Johannes Brahms, Gustav Mahler, Benjamin Britten nebo Olivier Messiaen<sup>104</sup>. Velmi si vážil i Mozartovy tvorby. Na objednávku salcburského festivalu napsal Petr Eben skladbu *Pražské nokturno* s podtitulem *Pocita Mozartovi*.

---

<sup>101</sup> Eben napsal komorní skladbu pro violoncello a klavír *Suita balladica* (1955). Třetí věta, Elegie, je žalozpěv za mrtvé druhé světové války. Kantáta pro baryton sólo, smíšený sbor a varhany *Hořká hlína* (1959 - 60) na text Jaroslava Seiferta ze sbírky *Zhasněte světla* je rovněž reakcí na válečné události. Druhá věta je *Písní o rodné zemi*.

<sup>102</sup> VONDROVICOVÁ, K. *Petr Eben*. Praha : Panton, 1995, s. 39

<sup>103</sup> Ebenův prastrýc Louis Freund (umělecké jméno Nerz) byl hercem a zachránil se díky útěku do Vídně. Mimořádně hudebně nadaný byl Pavel Eben, vrstevník a bratranec Petra Ebena, který studoval klavír a skládal. Jeho matka byla zpěvačkou, ale on i celá jeho rodina zahynula v koncentračním táboře. Vrátila se pouze teta Marie a sestřenice Nina – Anna Magdaléna Schwarzová.

<sup>104</sup> VONDROVICOVÁ, K. *Petr Eben*. Praha : Panton, 1995, s. 32

Během studií, roku 1953, se Petr Eben oženil se sestrou svého přítele a spolužáka Ilji Hurníka, Šárkou Hurníkovou<sup>105</sup>. Mají spolu tři syny: Kryštofa, Marka a Davida<sup>106</sup>. Všichni tři jsou hudebně talentovaní a veřejně činorodí.

Petr Eben procestoval mnoho evropských zemí, vyučoval skladbu na prestižní Royal Northern College of Music v anglickém Manchesteru, ze zámořských zemí navštívil Austrálii a USA<sup>107</sup>. Setkal se s mnoha významnými skladateli, například s Arthurem Honegerem, Paulem Hindemithem, Dmitrijem Šostakovičem, Carlem Orffem, Leonardem Bernsteinem a Olivierem Messiaenem. Poté, co působil více jak třicet let jako pedagog na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy byl v roce 1989 jmenován docentem (v roce 1994 obdržel čestný doktorát UK) a obdržel titul zasloužilý umělec. Po listopadové revoluci byl jmenován předsedou výboru mezinárodního hudebního festivalu Pražské jaro a začal vyučovat skladbu na Akademii múzických umění v Praze, kde byl o dva roky později jmenován profesorem. Tentýž rok byl zvolen poradcem biskupské konference a roku 1992 čestným předsedou Společnosti pro duchovní hudbu. Zesnul v Praze 24. října 2007 a je pochován na vyšehradském hřbitově.

---

<sup>105</sup> Své ženě věnoval Petr Eben písňové cykly *Šestero piesní milostných* pro nižší hlas a klavír (1951), *Písňe k loutně* pro zpěv a loutnu (1951) a *Písňe nejtajnější* pro nižší mužský hlas a klavír (1952) na texty staré perské mystiky a z výběru děl českých básníků.

<sup>106</sup> Svým dětem připsal sbírku instruktivních skladeb *Duettina* (1962-63), pro Marka vytvořil *Písničky mevidka Pú* (1976) k pořadu v pražské Viole a pro Davida komorní skladbu *Protihráči* (1985). David Eben vystudoval hru na klarinet na Pražské konzervatoři a pak pokračoval ve studiu hudební vědy na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy, kde se zaměřil na středověkou hudbu a především na gregoriánský chorál. Zároveň absolvoval z dirigování gregoriánského sboru na pařížské konzervatoři Conservatoire Nationale Supérieur de Musique de Paris. Rok v Paříži vedl jako dirigent soubor Choeur grégorien de Paris. V současné době vyučuje na Filosofické fakultě na katedře hudební vědy a vede Scholu Gregoriana Pragensis, kterou založil v roce 1987.

<sup>107</sup> Přehled zahraničních cest viz VONDROVICOVÁ, K. *Petr Eben*. Praha : Panton, 1995, s. 165–171

## 9 Inspirace, tvorba a kompoziční styl

„Přestože se pohybuji v říši zvuků, hrozně rád se dívám na celý okolní svět, od krajin a lidí až k obrazům a sochám.“<sup>108</sup>

### 9.1 Slovo, poezie a výtvarné umění

„Máme vůbec nějakou současnou liturgickou hudbu?“ „Máme ucelené a jedinečné dílo Petra Ebena. Byl jedním z mála skladatelů, který přemýšlel liturgicky a pracoval tvůrčím způsobem s textem i prostorem. Myslím, že komponování bylo pro Petra Ebena setkáním s Božím slovem, výrazem jejich vzájemného vztahu. Jeho mešní ordinárium je v dějinách liturgické hudby naprosto ojedinělé. Je to „gregoriánský chorál“ moderní doby.“<sup>109</sup>

Podle Vítové<sup>110</sup> je jedním z nejcharakterističtějších znaků Ebenovy osobnosti a tvorby jazyk a vztah ke slovu<sup>111</sup>. Ebena fascinovaly zvuky slov, měl zálibu v cizích jazycích a miloval poezii. Už na gymnáziu se učil němčinu (tu měl jako druhý rodný jazyk) a francouzštinu (oba rodiče mluvili francouzsky a tatínek ji dokonce vyučoval v Istanbulu, kde sedm let působil jako pedagog). Naučil se také anglicky a obstojně ovládal i klasické jazyky, latinu a řečtinu. Záliba v cizích jazycích byla jistě dána i pestrým rodinným prostředím, ve kterém Eben vyrůstal. V jeho tvorbě najdeme výraznou inspiraci biblickými<sup>112</sup> a antickými<sup>113</sup> motivy, lidovou písní a poezií<sup>114</sup>.

Jedním z dalších zdrojů inspirace je Ebenův blízký vztah k výtvarnému umění. Cit pro výtvarné umění měl Eben už od nejranějších let. Okouzlovala ho architektura a barvy přírody. Ebenovo nadšení pro výtvarné umění také nebylo náhodou. Jeho pradědeček, otec

---

<sup>108</sup> VONDROVICOVÁ, K. *Petr Eben*. Praha : Panton, 1995, s. 129

<sup>109</sup> Slova Jiřího Hodiny v rozhovoru pro Katolický týdeník. SCHEINOSTOVÁ, A. *Hledáme ticho, které se podobá gregoriánskému chorálu*. In Katolický týdeník, 2011, č. 45 <http://www.katyd.cz/clanky/hledame-ticho-ktere-se-podoba-gregorianskemu-choralu.html>

<sup>110</sup> VÍTOVÁ, E. *Petr Eben*. 1. vyd. Praha : Baronet a. s., 2004, s. 23

<sup>111</sup> Srov. EBEN, P. *Slovo a hudba*. In VÍTOVÁ, E. *Petr Eben*. Praha : Baronet a. s., 2004, s. 300

<sup>112</sup> viz skladby *Vox clamantis* pro tři trubky a orchestr (1969), *Arie Ruth* pro alt a varhany nebo klavír (1970), *Job* pro varhany (1987), *Biblické tance* pro varhany (1991), církevní opera *Jeremiáš* (1997) apod.

<sup>113</sup> Srov. EBEN, P. *Vztah k antice*. In VÍTOVÁ, E. *Petr Eben*. Praha : Baronet a. s., 2004, s. 313, KLADAS, S. *Sborová tvorba Petra Ebena se zaměřením na antické náměty*. Disertační práce. Praha : Pedf UK, 2013/2014

<sup>114</sup> Eben použil například texty básníků R. M. Rilkeho, K. H. Máchy, J. Seiferta, V. Nezval, J. Hory, F. Halase, J. V. Sládka, V. Renče a I. Hurníka.

Adolfa Kahlera, měl výrazné výtvarné nadání a pracoval s ebenovým dřevem. Nejvýrazněji dokládá inspiraci výtvarným uměním skladba *Okna* pro trubku a varhany z roku 1976, která vznikla na základě okouzlení vitrážemi Marca Chagalla v synagoze Hadassah v Jeruzalémě. Po válce měl Eben na gymnáziu také hodiny kreslení, kdy studenti chodili s profesorkou do města a uliček Českého Krumlova a učili se jak kreslit, především však základům estetiky, jak se dívat a vnímat. Své výtvarné citění posílil obzvláště za studií v Praze, kdy bydlel v těsné blízkosti Akademie výtvarných umění a s mnoha výtvarníky se přátelil a spolupracoval. Často hrával na vernisážích svých přátel a kolegů – například Jana Zrzavého, Josefa Šímy, Jiřího Johna, Oty Janečka, Jiřího Sozanského, Františka Muziky. Znal se také s Otakarem Španielem, Janem Laudou, Janem Cihlou, Františkem Šléglem, Stanislavem Kolíbalem, Karlem Stádníkem a dalšími<sup>115</sup>.

## 9.2 Spiritualita a varhany

Sám autor rozlišuje svou duchovní tvorbu na hudbu spirituální a hudbu liturgickou. Zdůrazňuje motivy lásky, pokoje, humanismu, krásy umění a vlastního ztišení a meditace<sup>116</sup>. Tvorba Petra Ebena vychází z jeho nitra, z hloubky duchovního života, z ticha a naslouchání okolí. „*Jak je v našem uchvátaném životě těžké najít příležitost ke klidnému usednutí a usebrání (...) Je bezpodmínečně třeba ticho kolem, aby se struna mohla lehce rozeznít, a to ticho kolem znamená izolaci a samotu, bez níž – alespoň pokud mluvím za sebe – nemohu vytvořit vůbec nic. To ticho samo je vlastně už výsostnou inspirací: je mlhou, jež překrývá všechny rozptylující momenty a z níž poněáhu stoupají obrysy něčeho tajemného, co se chystáme odkrýt a objevit.*“<sup>117</sup> Eben byl jistě ovlivněn zážitky z dětství, hudbou při bohoslužbách, pobytem v kláštorech, setkáním s gregoriánským chorálem a modlitbou mnichů. Není proto divu, že podstatnou část jeho tvorby tvoří hudba s duchovní tematikou. S tím souvisí i jeho osudový hudební nástroj<sup>118</sup>, kterým se staly varhany.

Královský nástroj, jak se varhanám často přezdívá, dominuje v Ebenově tvorbě už od počátku jeho skladatelské činnosti. První setkání a interpretační zkušenosti

---

<sup>115</sup> Srov. VONDROVICOVÁ, K. *Petr Eben*. Praha : Panton, 1995, s. 129

<sup>116</sup> Srov. VONDROVICOVÁ, K. *Petr Eben*. Praha : Panton, 1995, s. 41

<sup>117</sup> VONDROVICOVÁ, K. *Petr Eben*. Praha : Panton, 1995, s. 59

<sup>118</sup> Srov. VONDROVICOVÁ, K. *Petr Eben*. Praha : Panton, 1995, s. 75

s varhanami sám autor přirovnává k formování celé své osobnosti<sup>119</sup>. Nejznámějšími Ebenovými varhanními skladbami se staly například *Nedělní hudba*, *Laudes*, *Mutationes*, *Tres iubilationes*, *Biblické tance*, *Deset chorálních předeher*, *Dvě chorální fantazie*, *Malá chorální partita*, *Faust*, *Job* a skladba *Okna pro trubku a varhany*.

### 9.3 Kompoziční styl a jeho vývoj

*„Myslím, že komponování je jedinou činností, která mne naplňuje a plně uschopňuje. Zdá se mi, že to, co dělá skladatele skladatelem, je vedle jeho schopnosti psát i neschopnost nepsat. A tak bych definoval skladatele ne jako člověka, který píše hudbu, nýbrž člověka, který musí psát hudbu. Který je celý nesvůj, když pár dní nic nenapiše a který by byl asi hluboce nešťastný, kdyby nemohl psát vůbec.“<sup>120</sup>*

Komponování vychází u Petra Ebena z bytostné potřeby psát hudbu. Snoubí se u něj fascinace slovy a cit pro jazyk, obzvláště poezii. Vybrané texty pak zhudebňuje. Inspiruje ho výtvarné umění, katolická liturgie a jeho víra v Boha, lidé kolem něho, potřeba sdělení a kontaktu s lidmi a také láska k varhanám. Ideálem by pro něj bylo, kdyby ovládal všechny nástroje, pro které komponuje<sup>121</sup>. Důraz klade na klid a ticho při práci a za podstatné považuje na skladbě to, co vypovídá, až potom jakým způsobem<sup>122</sup>. Důležitá je pro něj pravdivost a upřímnost, v lásce i hudbě<sup>123</sup>. *„...ze všech druhů umění to je právě hudba, jež má k duchovní látce nejbližší. Sochař pracuje s hlinou a malíř s barvou, i sebekřehčí poezie je vázána na konkrétní slova; jen hudebník pracuje s něčím, co je zcela abstraktní a přitom velmi reálné, s něčím, co se nedá nahmatat, a co přece existuje, má své zákony, své dimenze. A proto lze brát prostor ducha jako realitu.“<sup>124</sup>*

Jeho kompoziční styl můžeme rozdělit do několika období. Nejprve jsou to skladby z mládí, skladby z počátku. Eben hledá vlastní styl a často čerpá ze vzpomínek z dětství. Vzniká zde například vokální liturgická skladba *Missa adventus et quadragesimae*<sup>125</sup>

<sup>119</sup> Srov. VONDROVICOVÁ, K. *Petr Eben*. Praha : Panton, 1995, s. 75

<sup>120</sup> VONDROVICOVÁ, K. *Petr Eben*. Praha : Panton, 1995, s. 58

<sup>121</sup> VONDROVICOVÁ, K. *Petr Eben*. Praha : Panton, 1995, s. 61

<sup>122</sup> Tamtéž

<sup>123</sup> Tamtéž

<sup>124</sup> VONDROVICOVÁ, K. *Petr Eben*. Praha : Panton, 1995, s. 40

<sup>125</sup> V ordináriu je vynechaná část Gloria, jelikož je mše určena na dobu adventní a postní, kdy se Gloria nezpívá na výraz pokory, půstu a očekávání.

pro jednohlasý mužský sbor a varhany (1951–52), v níž se jednoznačně inspiruje gregoriánským chorálem, jeho jednohlasem. Netradičně zde autor přidává offertorium *Pange lingua*<sup>126</sup> a modlitbu *Pater noster*. Vzniká také písňový cyklus inspirovaný středověkem a zálibou v cizích jazycích: *Šestero piesní milostných* pro nižší hlas a klavír nebo harfu (1951). Slova vycházejí ze středověké milostné poezie, hlavním tématem je láska, která trvá navzdory času i různým jazykům a národnostem. Eben zde postupně používá čtyři jazyky: češtinu, němčinu, italštinu a francouzštinu. Zároveň sbíral lidovou slovesnost a velmi jej ovlivnila lidová píseň, která je patrná ve sbírce *Písňe z Těšínska* (1952). Válečné zážitky se promítají do skladby *Suita Balladica* (1955). *Sonatina Semplice* je odkazem k atmosféře rodinného hudebního prostředí (1955). O rok později vzniká skladba *Duetti per due trombe* a spolu s předchozí skladbou je ovlivněna Ebenovou zálibou v dechových nástrojích. V této etapě vzniká i sborová tvorba: kantáta *Starodávné čarování milému* (1957) a cyklus *Láska a smrt* (1957–58). Významné varhanní dílo a dnes jeho nejprováděnější skladba *Nedělní hudba* pochází z let 1957–59. Rovněž se zde Eben inspiruje gregoriánským chorálem a později ji budeme analyzovat detailněji. První zralou orchestrální skladbou se stal *Koncert pro klavír a orchestr* z let 1960–61.

Druhé období, které bychom mohli vymezit přibližně lety 1960–75<sup>127</sup>, se nese v duchu experimentování s kombinováním různých hudebních nástrojů a podle Vondrovicové<sup>128</sup> především v řešení otázky koncepce jednotlivých děl. Vznikají zde *Písňe nelaskavé* (1963) pro alt a violu a také *Ubi caritas et amor* a *Laudes*, pocházející z roku 1964. V obou najdeme značný vliv gregoriánského chorálu. Rok poté vzniká skladba pro dechový kvintet *Quintetto per stromenti a fiato*, pro dětský sbor *Catonis Moralia* (1974–75), *Žesťový kvintet* a sborový cyklus *Řecký slovník* (1974).

Skladby třetího období se vyznačují zralostí a syntetismem<sup>129</sup>. Jmenujme alespoň pár: symfonická věta *Vox clamantis* (1969), kantáta *Pragensia* (1972), komorní skladba

---

<sup>126</sup> *Pange lingua* v latině znamená *chvalte ústa*. Je to gregoriánský chorál složený sv. Tomášem Akvinským, založený na hluboké úctě k eucharistii. Má více slok, známé jsou také poslední dvě sloky, které se často zpívají samostatně pod názvem *Tantum ergo*.

<sup>127</sup> Časově rozdělení je pouze přibližné, některé charakteristiky se překrývají.

<sup>128</sup> VONDROVICOVÁ, K. *Petr Eben*. Praha : Panton, 1995, s. 65

<sup>129</sup> Jedná se o syntézu více prvků a stylů: inspiraci starou hudbou, zvláště chorální, a moderních harmonických postupů, různorodé zpracováním rytmu a užití více tónin najednou.

*Okna* (1976), *Smyčcový kvartet* (1981). Vznikají zde dva velké varhanní cykly *Faust* (1979–80) a *Job* (1987), *Koncert pro varhany a orchestr č. 2* (1982), *Missa cum populo* (1981–82), orchestrální dílo *Pražské nokturno* (1984). Jako reakce na Sametovou revoluci vzniká v roce 1989 *Pražské Te Deum*. V letech 1992–93 psal Eben oratorium *Posvátná znamení*.

Charakteristickými znaky Ebenovy tvorby se stala syntetická práce s hudebním materiálem a volná tonalita i polytonalita, která ovšem zachovává tonální centra. Rytmus a metrum užívá Eben velice různorodě, někdy i bimetricky. Z hlediska výrazu je typická dramatičnost, až vypjatost a nervozita některých skladeb, často v kontrastu s jemnými, lyrickými a meditativními pasážemi. Důležité je duchovní, spirituální poselství jeho děl a důraz na slovo. Příznačné je také Ebenovo experimentování a *hledání nových forem, nových zvukových kvalit a nových významů tradičních prostředků*<sup>130</sup>.

---

<sup>130</sup> VONDROVICOVÁ, K. *Petr Eben*. Praha : Panton, 1995, s. 68

## 10 Petr Eben a gregoriánský chorál

*„Mám-li naznačit situaci moderního skladatele (...), pak se stačí rozhlédnout po soudobých skladebných směrech: zjistíte, že je jich mnoho a že snad ještě nikdy nevládlo takové zmatení jazyků jako v soudobé hudbě. Jsou tu současně směry diametrálně protichůdné, od naprosté přísnosti (...) až po naprostou volnost – a to frapantní<sup>131</sup> přitom je, že znějící výsledky těchto protichůdných přístupů k hudebnímu materiálu se sobě navzájem podobají jako vejce vejci. Proto cítím potřebu vrátit se občas k pramenům hudby a nalézám pro sebe dva čisté zdroje: gregoriánský zpěv a lidovou píseň.“<sup>132</sup>*

*„Ptáme-li se po prameni hudebního proudu, který už po staletí zní v prostoru Evropy, a sledujeme-li jedno z jeho řečišť zpět, staneme u gregoriánského chorálu, který mi byl a zůstává trvalým zdrojem inspirace.“<sup>133</sup>*

První Ebenova setkání s gregoriánským chorálem pocházejí z jeho dětských let, z prázdnin v rakouském Schlierbachu a ze studijních pobytů ve francouzském Solesmes<sup>134</sup> v roce 1966 a ve španělském Montserratu roku 1973, kde se konalo setkání několika soudobých skladatelů komponujících duchovní hudbu.

Na gregoriánském chorálu Petra Ebena, podle vlastních slov<sup>135</sup>, *přitahuje obojí stejnou měrou, hloubka a kvalita obsahu stejně jako jeho projekce do konkrétního hudebního výraziva*. Církevní hudbu rozděluje na hudbu bohoslužby, hudbu v bohoslužbě a hudbu k bohoslužbě. Hudbou bohoslužby myslí gregoriánský chorál, který je oficiálním zpěvem církve, a nejranější duchovní písně v národním jazyce. Jedná se o významné starobylé zpěvy, které drží kontinuitu, nepřerušenu tradici katolické liturgie. Hudba v bohoslužbě je zastoupena skladbami ordinárií, proprií a officií v renesančním vícehlasu až po Palestrinu. Tyto skladby plní funkci „uvnitř“ liturgie tím, že jsou opěrnými body pomyslné liturgické stavby. Rozvádějí více hlasů a tvoří základ pro veškerou následující tvorbu. Hudbu k bohoslužbě představují veškerá pozdější díla, tj. od raného baroka,

---

<sup>131</sup> Nápadné, překvapivé.

<sup>132</sup> VONDROVICOVÁ, K. *Petr Eben*. Praha : Panton, 1995, s. 70

<sup>133</sup> VONDROVICOVÁ, K. *Petr Eben*. Praha : Panton, 1995, s. 72

<sup>134</sup> Znamý benediktinský klášter, středisko pro výzkum gregoriánského chorálu.

<sup>135</sup> Srov. EBEN, P. *Gregoriánský chorál jako inspirativní síla v moderní hudbě*. In VÍTOVÁ, E. *Petr Eben*. Praha : Baronet a. s., 2004, s. 284



přes J. S. Bacha až do dnešní doby. Tato třetí skupina už totiž podle Ebenových slov<sup>136</sup> *nevyrůstá přímo na liturgickém základě, je nesena subjektivní afektovostí a výrazovostí a způsobila rozlomení jednoty liturgie a hudby.*

Eben zde naráží na problematiku skladatelova ega<sup>137</sup>, jež prostopuje hudební dílo. Dříve byli skladatelé pokorní a anonymní, coby prostředníci Boží, kteří skládali k oslavě Boha. V kontrastu s tímto původním pojetím skladatele a tvorby hudebního díla, byla celá minulá staletí prostoupena zcela subjektivním, často egoistickým, monumentálním a patetickým výrazem a zvukem, který má posluchače ohromit. Reakce na tuto velkolepost, egoismus a vyzdvižovanou individualitu skladatele byly přirozené. Skladatelé začali pociťovat bytostnou potřebu návratu ke kořenům. Někteří se vraceli k pohanským (Janáček, Bartók, Orff, Stravinského *Svatby*), jejichž skladby často překypovaly *intenzitou jakéhosi stile barbaro, extaticností a orgaičností rytmu*<sup>138</sup>, které byly jakýmkoli tichým zdrojům hudby vzdáleny. Jiní<sup>139</sup> si vzali za cíl návrat k sakrální funkci hudby, k řádu a skromnosti gregoriánského chorálu.

Význam gregoriánského chorálu Petr Eben spatřuje v již zmiňovaném spojení *pravé obsahovosti a hloubky. Klade důraz na jeho zakotvenost v řádu s četnými hudebními znaky, jež jsou moderním směrům velmi blízké: jednohlas jako autonomní, dostačující hudební projev, harmonickou labilnost a víceznačnost, ponechávající posluchači výklad harmonického děje, rytmicko-metrickou uvolněnost, zrušení onoho krunýře pravidelného metra těžkých dob, svazujícího do pravidelného tepu rozlet hudby od doby generálbasu, a nakonec i onen nadosobní, objektivní výraz ve velkých celcích, nerozdrobený na jednotlivá slova či fráze.*<sup>140</sup> Kouzlo gregoriánského chorálu spočívá právě v jeho

---

<sup>136</sup> Tamtéž

<sup>137</sup> Problematikou skladatelova ega se podrobněji zabýval například John Cage v 60. letech. Snažil se o „objektivní umění“ a návrat k původnímu, přírodnímu procesu.

<sup>138</sup> EBEN, P. *Gregoriánský chorál jako inspirativní síla v moderní hudbě*. In VÍTOVÁ, E. Petr Eben. Praha : Baronet a. s., 2004, s. 287

<sup>139</sup> Například Claude Debussy pilně studoval gregoriánský chorál a v eseji *Vyhánání člověka z umění* (1925) píše: „Soukromé pocity bylo třeba z hudby eliminovat, musela se pročistit k objektivitě.“ viz EBEN, P. *Gregoriánský chorál jako inspirativní síla v moderní hudbě*. In VÍTOVÁ, E. Petr Eben. Praha : Baronet a. s., 2004, s. 287

<sup>140</sup> EBEN, P. *Gregoriánský chorál jako inspirativní síla v moderní hudbě*. In VÍTOVÁ, E. Petr Eben. Praha : Baronet a. s., 2004, s. 288

prostotě a skromnosti, jeho jednohlasu a oproštěnosti od všech harmonických výkyvů, podle Ebena<sup>141</sup> rovněž v harmonické labilnosti a uvolněnosti rytmu.

---

<sup>141</sup> EBEN, P. *Gregoriánský chorál a jeho působení na pozdější směry*. In VÍTOVÁ, E. Petr Eben. Praha : Baronet a. s., 2004, s. 294

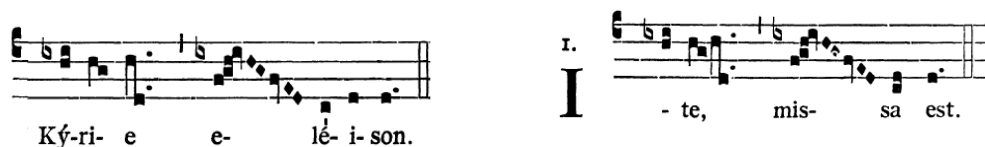
## 11 Vlivy gregoriánského chorálu v Ebenově Nedělní hudbě

Jedním z nejprováděnějších děl Petra Ebena je varhanní cyklus *Nedělní hudba* (*Musica Dominicalis*) pro sólové varhany. Vznikl v letech 1958-59 a je výrazně inspirován gregoriánským chorálem. Kompozice má čtyři části: *Fantazie I.*, *Fantazie II.*, *Moto ostinato* a *Finale*. Záměrem této práce je snaha o detekci gregoriánského chorálu. Nejedná se tedy o podrobný muzikologický rozbor<sup>142</sup>.

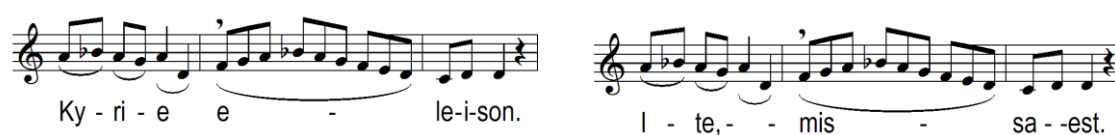
### 11.1 Fantazie I.

Rozeberme si podrobně první část – *Fantazii I.* Jako celek se hlásí jednoznačně k tématu *Kyrie* z XI. chorální mše, tzv. *Orbis factor* (viz obr. 17 a 18). Melodie je totožná s *Ite missa est* (zpěv propuštění na konci nedělní liturgie, melodicky korespondující s *Kyrie* příslušné chorální mše).

Obr. 17 *Kyrie* z XI. chorální mše: *O nedělích během roku „Orbis factor“ (Světa ovlivnitel) v kvadratické chorální notaci*<sup>143</sup>.



Obr. 18 *Vlastní přepis Kyrie (Ite missa est) Orbis factor do moderní pětlinkové notace*<sup>144</sup>.



Hned první dva takty<sup>145</sup> *fortissima Fantazie I.* (obr. 19) citují téma chorálu v sopránů.

<sup>142</sup> Tento rozbor je proveden v rigorózní práci Radka Menouška: *Vlivy historické hudby v tvorbě Petra Ebena* z roku 2006.

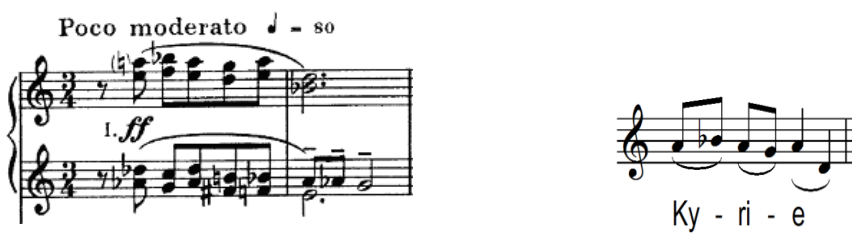
<sup>143</sup> Převzato z oficiální liturgické knihy *Graduale Romanum*. Řím : Desclee & Socn S. Sedis Apostolicae et Sacrorum Rituum Congregationis Typographi, 196,1 s. 38 a 48  
<http://media.musicasacra.com/pdf/graduale1961.pdf>

<sup>144</sup> Vypracováno pomocí notového editoru *NoteWorthy composer* <https://www.noteworthysoftware.com/>

<sup>145</sup> Převzato z vydání z roku Praha : Editio Supraphon, 1981.

Obr. 19

Poco moderato ♩ - so



Ky - ri - e

Pak následuje *piano*, které pokračuje v citaci tématu (obr. 20).

Obr. 20



e - le-i-son.

Skladba se dále rozvíjí a ve 33. taktu cituje doslovně chorální téma o kvartu níže ve *forte* v pedálu (obr. 21).

Obr. 21



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

V 53. taktu se objeví opět charakteristická citace tématu (obr. 22).

Obr. 22

*a tempo*  
*ff*  
*ff*  
Ky - ri - e

Toto téma nám ovšem může připomenout i varhanní motiv ze *Strahovské improvizace*<sup>146</sup> W. A. Mozarta (*obr. 23*). Petr Eben byl všeobecně znám svým obdivem k Mozartovi, přestože skládal jinými harmonickými i výrazovými prostředky.

Obr. 23

*a tempo*  
*ff*  
*ff*  
*Allegro moderato*  
♩ = 60  
*mf*

Tento charakteristický motiv, chorální i „mozartovský“ se pak objevuje i v závěru *Fantazie I* (*obr. 24*).

Obr. 24

*pesante*  
*rit.*

<sup>146</sup> MOZART, W. A. Strahovská improvizace. Arr. Jiří Ropak, Český hudební fond 1983

## 11.2 Fantazie II.

Druhá část cyklu necituje doslovně žádné téma gregoriánského chorálu, můžeme zde ovšem vystopovat jistou myšlenkovou příbuznost. Jsou zde patrna dvě témata. První úvodní téma by mohlo mít společné prvky s chorálním tématem v introitu ke slavnosti Všech svatých *Gaudeamus omnes* (In Festo Omnium Sanctorum), (obr. 25)<sup>147</sup>. Tento charakteristický začátek melodie je použit i v mnoha dalších chorálech, např. *Rorate caeli* (Dominica quarta Adventus), *Benedicite Dominum* (offertorium Sanctorum Angelorum Custodum, památka andělů strážných) či antifona *Adoramus Christe* (Feria VI in Passione Domini, šestý den pašijového týdne).

Přidáme-li ještě tón „E“ v base jako *ison*, dostaneme velmi podobný charakter a harmonickou strukturu úvodních taktů *Fantazie II*.

Obr. 25 – téma 1

The image shows two musical excerpts. The first, labeled '1 Andante ♩ = 66', is a piano score in 8/8 time with a tempo of 66 beats per minute. It features three staves: a treble staff with a melodic line marked 'pp' and 'III.', a middle bass staff with a similar melodic line marked 'pp' and 'III.', and a bottom bass staff with a simple harmonic accompaniment marked 'pp'. The second excerpt, titled 'Introitus. I.', shows a vocal line with the lyrics 'Gau-de-á - mus \*ó - mnes in Dó - mi' and a large initial 'G' for the Latin text 'GAUDE-AMUS \*omnes in Dó- mi'.

V 18. taktu nastupuje druhé téma (obr. 26). Opět není doslovné, ale charakterem by mohlo připomínat úvod introitu *Resurrexit*<sup>148</sup> (Dominica Resurrectionis – neděle

<sup>147</sup> Převzato z oficiální liturgické knihy *Graduale Romanum*. Řím : Desclee & Socn S. Sedis Apostolicae et Sacrorum Rituum Congregationis Typographi, 1961, s. 647  
<http://media.musicasacra.com/pdf/graduale1961.pdf>

<sup>148</sup> Tento chorál byl vyhledán v databázi chorálních nápěvů - Global Chant Database.  
<http://globalchant.org/search.php> V této databázi je možno hledat pomocí zadaných tónů. Notový materiál *Resurrexit* je převzat z oficiální liturgické knihy *Graduale Romanum*. Řím : Desclee & Socn S. Sedis

vzkříšení). Dále bychom mohli též detekovat výraznou podobnost s chorálem *Non auferetur sceptrum*<sup>149</sup> – (chorál ke 4. neděli adventní) z gotického rukopisu *Antiphonaire monastique*<sup>150</sup>. Prvních sedm tónů Ebenova druhého tématu odpovídá přesně novému chorálu *Non auferetur sceptrum*. I když je tato shoda pravděpodobně spíše náhodná, odpovídá Ebenově cítění a potvrzuje jeho úzké sepjetí s gregoriánským chorálem, ať již ve své původní formě, nebo s použitím nových prostředků. Toto druhé téma se dále objeví i v jiných tóninách. Skladba se poté navrácí k úvodnímu prvnímu tématu (obr. 26).

Obr. 26 – téma 2

The image shows a musical score for a piece titled "Poco più mosso" with a tempo marking of  $\text{♩} = 50$ . The score is in 3/8 time and consists of a piano accompaniment and a vocal line. The piano part is marked *p* and *dolce*. The vocal line is marked *p* and *dolce*. The score is divided into three sections: (I), (II), and (III). Section (I) is the first measure, (II) is the second measure, and (III) is the third measure. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The vocal line features a melodic line with eighth notes and quarter notes. The lyrics "Re-sur - re-xi" and "Non au-fe-re-tur" are written below the vocal line. To the right of the score, there are two musical staves: the first shows a rhythmic pattern with a large "R" above it and the text "E-SURRE-XI," below it; the second shows a large "N" above it and the text "Non auferetur" below it.

### 11.3 Moto ostinato

Třetí část cyklu je charakteristická výrazným rytmem. Ani tato část však neobsahuje doslovnou citaci nějakého chorálního tématu. V 5. taktu začíná hlavní téma, které se později objevuje i v pedálu. Toto téma by mohlo mít jistou příbuznost s chorálem *Ergo*

Apostolicae et Sacrorum Rituum Congregationis Typographi, 1961, s. 240.

<http://media.musicasacra.com/pdf/graduale1961.pdf>

<sup>149</sup> V Global Chant database <http://globalchant.org/chant.php?id=5841818> a obrázek z

[http://www.ksbm.oew.ac.at/images/AT/5000/AT5000-1011/AT5000-1011\\_25v.jpg](http://www.ksbm.oew.ac.at/images/AT/5000/AT5000-1011/AT5000-1011_25v.jpg)

<sup>150</sup> *Antiphonaire monastique* (Pal. mus. IX), Le Codex 601 de la Bibliotheque Capulaire de Lucques (12. století)

*laudes Nicolao concinat*<sup>151</sup> (svátek sv. Mikuláše) nebo antifonou *Orietur in diebus Domini*<sup>152</sup> (obr 27<sup>153</sup>).

Obr. 27

The image shows a musical score for Obr. 27. It begins with a piano introduction in 8/8 time, marked 'I.' and 'f marc.'. The piano part consists of a right-hand melody with chords and a left-hand accompaniment of eighth notes. The vocal line, marked 'mf', enters with the lyrics 'O-ri-é-tur in di-é-bus Do-'. Below the piano introduction, there are two short musical phrases: the first is labeled 'Ergo laudes' and the second is a vocal line with the lyrics 'O-ri-é-tur in di-é-bus Do-'.

## 11.4 Finale

Čtvrtá část cyklu má toccatový virtuózní nástup. Ve 44. a 52. taktu (obr. 28) dojde ke zklidnění a přesné citaci chorálního tématu *Kyrie*<sup>154</sup> z I. velikonoční mše (I. *Tempore Paschali Lux et origo*, Světlo a zdroj).

Obr. 28

The image shows a musical score for Obr. 28. It features two piano introductions, both marked 'Tranquillo' and 'II. mp'. The first introduction is marked 'm.s. ad lib.' and the second 'm.s.'. Both introductions consist of a right-hand melody with chords and a left-hand accompaniment of eighth notes. The vocal line, marked 'mf', enters with the lyrics 'O-ri-é-tur in di-é-bus Do-'.

<sup>151</sup> <http://globalchant.org/text-details.php?text=Ergo-laudes-Nicolao-concinat>

<sup>152</sup> <http://globalchant.org/text-details.php?text=Orietur-in-diebus-Domini> *Liber Usualis*. (vydání solesmeských mnichů) New York, Tournai : Desclee Company (Printers to the Holy See and the Sacred Congregation of Rites), 1961, s. 379

<sup>153</sup> Příložené ukázky chápeme v tomto případě jen jako přiblížení k chorálnímu stylu autora.

<sup>154</sup> Převzato z oficiální liturgické knihy *Graduale Romanum*. Řím : Desclee & Socn S. Sedis Apostolicae et Sacrorum Rituum Congregationis Typographi, 1961, s. 4 <http://media.musicasacra.com/pdf/graduale1961.pdf>



8. **K** Y-ri-e \* e-lé-i-son. *ij.*      Chri-ste e-lé-i-son. *ij.*

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

V závěru se autor vrací k úvodnímu tocatovému tempu a v samém vrcholu skladby v pedálu doslovně cituje chorální téma mariánské antifony *Salve Regina*<sup>155</sup> (simplex, jednoduchý nápěv), (obr. 29), čímž celá skladba vygraduje.

Obr. 29

Tutti solennemente

**S** alve, Re-gi-na, \* ma-ter mi-se-ri-córdi-æ; vi-ta, dulcé-do et spes nostra, salve.

Sa-lve, Re-gi-na, \* ma-ter mi-se-ri-cór-di-æ: Vi-ta, dul-cé-do et spes nos-tra, sā-lve.

<sup>155</sup> Převzato z oficiální liturgické knihy *Graduale Simplex*. Řím : Libreria Editrice Vaticana, 1975, s. 476  
ISBN 978-88-209-1603-9

## 12 Ebenovo České mešní ordinarium

V návaznosti na výzvu II. vatikánského koncilu o zapojení lidu do bohoslužby v národním jazyce, vytvořil v roce 1965 Petr Eben *České mešní ordinarium* pro smíšený sbor (scholu), lid a varhany. V roce 1974 bylo v upravené verzi vydáno v *Kancionálu*, společném zpěvníku českých a moravských diecézí pod číslem 504<sup>156</sup>. Upravená verze byla zredukována na jednohlas a transponována do tóniny umožňující pohodlný zpěv lidu.

### 12.1 Kyrie

První část mše je v tónině lydické. Je zde tedy také patrná určitá inspirace gregoriánským chorálem, který tyto tóniny využívá. V závěru prvního taktu „Pane, smiluj se“ (*obr. 30*) je však použita sestupná zvětšená kvarta, která není pro chorál přípustná. Disonantní interval zvětšená kvarta (zde d-gis) se označuje též jako *tritón*, protože je tvořena třemi celými tóny (d-e, e-fis, fis-gis). Dříve se mu dokonce kvůli jeho disonanci říkalo „diavolo in musica“ (ďábel v hudbě). Disonance u Ebena je častým výrazovým prostředkem, dosahujícím moderního, někdy až provokujícího napětí.

Obr. 30

The image shows a musical score for the Kyrie section. On the left, there is a piano accompaniment for the phrase "Pa-ne, smi-luj se." in G major, 3/4 time. The main score is for a mixed choir and organ. It includes parts for Soprán, Alt, Tenor, and Bas, with lyrics: "Pane, smiluj se, smiluj se, Kriste, smiluj se, smiluj se." Below the vocal parts are parts for "Lid" (people) and "Sbor" (choir). At the bottom, there is an organ part. The score is in G major and 3/4 time, with a tempo marking of "mf".

Druhá část „Kriste, smiluj se“ (*obr. 31*) může připomínat melodicky intervalovou příbuznost s adventní antifonou *Jerusalem gaude*<sup>157</sup>.

<sup>156</sup> Varhanní doprovod je v kancionálu Česká charita 1974 a manuskript vícehlasého provedení.???

<sup>157</sup> Antifona *Jerusalem gaude gaudio magno* ze 3. neděle adventní. *Liber Usualis*, (vydání solesmeských mnichů) New York, Tournai : Desclee Company (Printers to the Holy See and the Sacred Congregation of Rites), 1961, s. 338

Zpracování tohoto chorálu zpívám v adventu ve Schole Dominicana v chrámu sv. Jiljí, a tak je mi tato melodie známa. Petr Chaloupský: *Jerusalem gaude*

[http://chaloupsky.op.cz/1pdf/g\\_jerusalem2B\\_pch3\\_2sloky\\_2011.pdf](http://chaloupsky.op.cz/1pdf/g_jerusalem2B_pch3_2sloky_2011.pdf)

Obr. 31

Kri - ste, smi - luj se.

Je - ru - sa - lém gau - de

Ant. Erúsa - lem gáu -

Třetí část „Pane, smiluj se“ (obr. 32) dokončuje melodické téma lydickým způsobem, avšak „ebenovským“ pojetím melodické linky (a-gis-cis).

Obr. 32

Pa - ne, smi - luj se.

Pa - ne, smi - luj se.

## 12.2 Gloria

Tato část nastupuje od posledního tónu *Kyrie* o kvartu výše a evokuje dórskou tóninu s transponovanou primou na tón g1. Harmonicky cítíme akord g moll a C dur. Celková sazba je pojata jako chorální stylizace<sup>158</sup>. V úvodním taktu bychom mohli najít jistou podobnost s gregoriánskou chorální melodií *Deus judicium tuum Reges Tharsis* z offertoria *Reges tharsis*<sup>159</sup> (obr. 33).

<sup>158</sup> Srov. NEDĚLKA, M. Petr Eben: České mešní ordinářiům. 2004 In <http://www.ceskesbory.cz/01-01-clanek.php?id=205> „Již první pohled na notový zápis dokládá, že autor tuto část ordinaria pojal jako stylizaci chorálu – melodickou linku opatřil jasně harmonicky strukturovaným doprovodem (...). Absence metrického rozdělení tak nechává textové celky jednotlivých melodických frází logicky plynout chorálním způsobem.“

<sup>159</sup> Offertorium č. 5, OTT C. *Offertoriale sive versus offertorium cantus Gregoriani*; Paris, Tournai, Rome, 1935, s. 21, 1. sloka / <http://www.globalchant.org/view-source.php?src=Ott&page=21>

Obr. 33

K S  
Slá-va na vý-so-stech Bo-hu a na ze-mi po-koj li-dem do-bré vů - le.

Toto melodické schéma se objeví ještě v části „Oslavujeme tě, vzdáváme ti díky“ a v *Tempu I.* „Neboť ty jediný jsi svatý, ty jediný jsi Pán“. Autor v průběhu skladby střídá různé církevní tóniny (i běžné durové tóniny), např. v „Pane, jednorozený Synu“ (obr. 34) cítíme určitý náznak návratu k lydické tónině z *Kyrie* (akord D dur, C dur).

Obr. 34

Pa-ne, jedno-ro-ze-ný Sy-nu, Je-ží-ši Kri-ste.

Ve střední části *Menu mosso* (Obr. 35) se skladba zklidňuje a můžeme zde najít melodickou příbuznost s *Gloria* z XII. mše (*Pater cuncta*<sup>160</sup>).

Obr. 35

S  
Ty, jenž sní-máš hří-chy svě-ta, smi  
Gló-ri-a in ex  
4. Ló-ri-a in ex  
G

Skladba se poté vrací k *Tempu I.*, k úvodnímu harmonickému chorálnímu vzorci a končí prodlevou v pedálu na subdominantě. Skladba končí klasickým plagálním závěrem, akordem subdominanty a tóniky (Obr. 36).

<sup>160</sup> *Liber Usualis*. (vydání solesmeských mnichů) New York, Tournai : Desclee Company (Printers to the Holy See and the Sacred Congregation of Rites), 1961, s. 49

Obr. 36

Je - ži - - ši Kri - ste, se Sva - tým Du - chem, ve slá - vě Bo - ha O - tce. A - men.



## 12.3 Credo

Nastupuje recitativem na jednom tónu (obr. 37) s občasným vybočením. Podle Michala Nedělky<sup>161</sup> jej můžeme vnímat jako Ebenův ekumenický cit pro propojení křesťanské hudby Východu a Západu. „První pramen inspirace spočívá v pravoslavném liturgickém zpěvu s vícehlasým přednesem textových frází na jednom tónu a s melodickým odklonem v závěrech frází (...). Lyrický střední díl charakterizuje inspirace hudbou křesťanského Západu.“

Obr. 37

K L  
Věřím v jednoho Bo - ha, všemohoucího O - tce, Stvořitele nebe i ze - mě,



V části „On pro nás lidi...“ (obr. 38), nastupující po recitativu, si můžeme všimnout opět lyrické harmonické příbuznosti (prima na tónu b, akordy B dur, C dur, d moll).

Obr. 38

On pro nás li - di a pro na - ši spá - su



<sup>161</sup> NEDĚLKA, M. Petr Eben: České mešní ordinárium. 2004 In <http://www.ceskesbory.cz/01-01-clanek.php?id=206>

Část „Třetího dne vstal...“ (obr. 39) nastupuje expresivním dramatickým způsobem kvarty a doslovně cituje část tématu nestarší německé písně *Christ ist erstanden* z 12. století. Tato píseň má základ v gregoriánském chorálu velikonoční sekvence *Victimae paschali laudes*<sup>162</sup> (obr. 40), která je závazná i dnes o slavnosti Zmrtvýchvstání Páně a vkládá se před evangelium. Chvalozpěv imitující německou píseň *Kristus vstal z mrtvých* nalezneme i v češtině s textem *Buoh všemohúci vstal z mrtvých žádúci*<sup>163</sup> (text pochází z roku 1420 z *Jistebnického kancionálu*, dnes je zařazena v kancionálu pod č. 402A). V latině se tato píseň zpívala i s textem *Christus surrexit, mala nostra textit*<sup>164</sup>. Petr Eben patrně použil zobrazení vzkříšení tímto tématem i proto, že v obecném povědomí se tato melodie považuje za ztělesnění velikonočního motivu. *Credo* končí návratem ke schématu chorálního recitativu.

Obr. 39

Obr. 40

<sup>162</sup> *Graduale Romanum*, Dominica resurrectionis, *Graduale Romanum*. Řím : Desclee & Socn S. Sedis Apostolicae et Sacrorum Rituum Congregationis Typographi, 1961, s. 242

<http://media.musicasacra.com/pdf/graduale1961.pdf>. Toto téma ve varhanní podobě zpracovala řada skladatelů. Výraznou citaci tématu a moderní zpracování najdeme například u českých skladatelů Jiřího Ropka <https://www.youtube.com/watch?v=kmD4u26vqrI> a Petra Chaloupského <https://www.youtube.com/watch?v=JlklxKU0DyQ>.

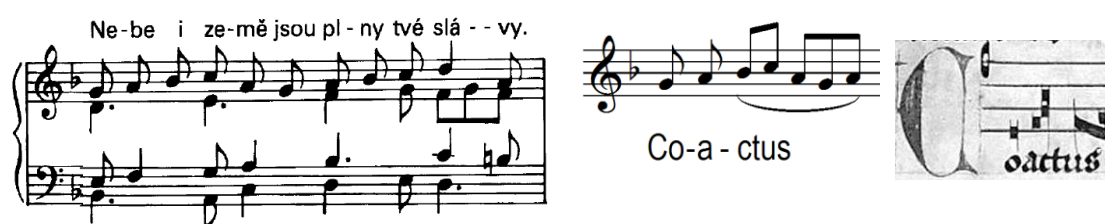
<sup>163</sup> Zpracování tohoto tématu zpívám v době velikonoční ve Schole Dominicana v chrámu sv. Jiljí ve zpracování Petra Chaloupského: Bůh všemohoucí [http://chaloupsky.op.cz/1-pdf/05b\\_pch2011\\_402.pdf](http://chaloupsky.op.cz/1-pdf/05b_pch2011_402.pdf)

<sup>164</sup> HORYNA, M. Duchovní písně českého středověku. In *Hudební rozhledy*, 2007, č. 2, s. 44

## 12.4 Sanctus

Nastupuje energicky v běžné tónině F dur. Přímo necituje záměrně žádné chorální téma, přesto můžeme najít podobnost v části „Nebe i země jsou“ s chorálem *Coactus a sancto pontifice*<sup>165</sup> (obr. 41), detekovaným v databázi *Global chant database*. Opět se jedná pravděpodobně spíše o náhodnou shodu, než o autorův záměr, ale potvrzuje to neustálý vliv chorálu na tvorbu Petra Ebena.

Obr. 41



Ne-be i ze-mě jsou pl - ny tvé slá - - vy.

Co-a - ctus

oactus

## 12.5 Agnus

Nastupuje v klidném meditativním tempu molové tóniny. Druhý takt „který snímáš hříchy světa“ (obr. 42) je podobný svou intervalovou sazbou chorální antifoně *Magnificat – Vobis datum est*<sup>166</sup>.

Obr. 42



kte - rý sní - máš hří - chy svě - ta,

At Magn. V Obis dátum est \* Vo-bis da-tum est

V původním vícehlasém provedení je druhá invokace (obr. 43) provedena tak, že *cantus firmus* přebírá tenor a v *discantu* harmonizuje tuto hlavní melodii zčásti na

<sup>165</sup> <http://globalchant.org/text-details.php?text=Coactus-a-sancto-pontifice>, obrázek chorální notace pochází z <http://www.literature.at/viewer.alo?objid=1141&page=428&viewmode=fullscreen&rotate=&scale=1.25>

<sup>166</sup> <http://globalchant.org/text-details.php?text=Vobis-datum-est-nosse>; *Liber Usualis*. (vydání solesmeských mnichů) New York, Tournai : Desclee Company (Printers to the Holy See and the Sacred Congregation of Rites), 1961, s. 510

způsob *organa purum*<sup>167</sup>, avšak v moderní harmonii. Můžeme zde vidět určitou paralelu s prvními pokusy harmonizování gregoriánského chorálu do vícehlasu.

Obr. 43

The image shows a musical score for an organum purum. It consists of two staves: a vocal line (Soprano) and a lute line (Bass). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The lyrics are in Czech. The vocal line has a melody that is mostly stepwise, with some leaps. The lute line provides a harmonic accompaniment with a more active, rhythmic pattern. The lyrics are: "Be-rán-ku, smi-luj se nad ná-mi." and "Beránku Boží, kte-rý snímáš hříchy světa, smiluj se nad námi."

České mešní ordinárium Petra Ebena patří, vedle ordinária Karla Břízy a Josefa Olejníka, k nejhranějším při římskokatolické bohoslužbě.

<sup>167</sup> *Organum purum* je skladebná technika středověkého vícehlasu. Ve druhém hlasu je nad tenorem rozložitá melodie, členěná do jednotlivých motivů. Za autora je považován Leoninus (Notredamská škola) a pochází ze sbírky *Magnus liber organi* z 12. století.



## 13 Závěr

„Svět potřebuje ticho, které se podobá možná právě gregoriánskému chorálu.“<sup>168</sup>

V této práci jsem se pokusila shrnout a prokázat konkrétní vlivy gregoriánského chorálu a v tvorbě Arvo Pärt a Petra Ebena. K tomu jsem si vybrala skladby, na kterých se tato inspirace dá vhodně demonstrovat. Pro bližší porozumění jejich tvorbě jsem se také stručně zmínila o životních osudech obou skladatelů a dalších inspiracích, které se v jejich hudbě odrážejí. Když se zamýšlíme nad shrnutím a porovnáním práce a způsobu komponování obou hudebních skladatelů, najdeme mnoho rozdílů, ale i některé spojitosti.

Prvním nejzřetelnějším rozdílem už je samotný zvuk a charakter skladeb Arvo Pärta a Petra Ebena. Neplatí to u všech skladeb, ale pokud máme vytvořit určitou obecnou charakteristiku, tak jsou Ebenovy skladby celkově dynamičtější, experimentálnější a mnohem disonantnější. Pärtovy skladby jsou naopak klidnější, meditativnější, libozvučtější a nacházíme zde prostor pro ticho.

Petr Eben pracuje formou syntetismu, je ovlivněn hudebními a kompozičními prvky různých stylů a epoch. Užívá jak církevních tónin, tak klasického dur-mollového systému a polytonality.

Co se týče gregoriánského chorálu, používá Eben nejčastěji přímé chorální citace, které podkládá vlastní, novou harmonií. Z hlediska metrického členění v některých částech svých skladeb napodobuje (podobně jako Pärt, ovšem v menší míře) volný rytmus gregoriánského chorálu. Stran interpretace je například jeho ordinárium pro běžné věřící, účastníky bohoslužby velice srozumitelné a zpěvné.

Arvo Pärt je řazen k duchovnímu minimalismu, jeho hudba je skromná, reduktivní a repetitivní. Svým užíváním vzorců a vlastních modů čerpá ze serialismu. Kromě rozloženého tónického kvintakordu a inspirace dozníváním zvuku zvonů, které jsou typickým prvkem stylu tintinnabuli a nečerpají přímo z chorálu, užívá také prostředků pravoslavné hudby – *isonu* – a hudby katolické – gregoriánského chorálu a rané polyfonie.

---

<sup>168</sup> Slova Jiřího Hodiny v rozhovoru pro Katolický týdeník. SCHEINOSTOVÁ, A. *Hledáme ticho, které se podobá gregoriánskému chorálu*. In Katolický týdeník, 2011, č. 45 <http://www.katyd.cz/clanky/hledame-ticho-ktere-se-podoba-gregorianskemu-choralu.html>

Vliv gregoriánského chorálu je u něj patrný především v inspiraci recitačními formulami a práci s textem (obzvláště klade důraz na přízvukné slabiky). Dále ve vytvoření tzv. *melodického hlasu*, který je součástí originálního kompozičního stylu *tintinnabuli*, v redukci prostoru a omezení kompozičních prvků, v prostoru pro ticho a v meditativním charakteru skladeb.

Společným prvkem jejich kompozičních stylů je jednoznačně duchovní tematika, která je hojně zastoupena v celé jejich tvorbě, ticho jako původ zvuku, láska ke slovu a důraz na jeho sdělení a vyznění, důraz na smysl a obsah výpovědi, a inspirace gregoriánským chorálem. Spojitosti mezi Pärtovými i Ebenovými skladbami rovněž spatřujeme ve zřejmě nevědomém ovlivnění a podobnostmi s melodiemi gregoriánského chorálu, na které jsme upozorňovali v rozboru jednotlivých skladeb a které jsme detekovali za pomoci internetové chorální databáze.

Díky této práci jsem objevila mnohé zajímavé prameny a pronikla tak i do souvisejících témat, které mne velmi obohatily. Za pomoci dostupných notových materiálů a své hudební praxe (gregoriánského a liturgického zpěvu) jsem se tak určitým částem mohla věnovat hlouběji. Domnívám se a pevně věřím, že v úvodu deklarovaný cíl a přínos práce byl naplněn, v odpovídající šíři a možnostem bakalářské práce, a že se gregoriánský chorál stane ještě vyhledávanějším hudebním fenoménem a inspirací pro další hudební skladatele. Neboť gregoriánský chorál je *výjimečná posvátná tradice a živý poklad západní civilizace*<sup>169</sup>.

---

<sup>169</sup> Název přednášky Mgr. Jana Lorence v České Třebové a titulky článku na Českém rozhlasu. BALCAROVÁ, V. Gregoriánský chorál je živým pokladem západní civilizace. Český rozhlas, 2015 <http://www.rozhlas.cz/nabozenstvi/mezinebem/zprava/gregoriansky-choral-je-zivym-pokladem-zapadni-civilizace--1447479>

## 14 Seznam použitých informačních zdrojů

### Tištěné zdroje:

ADAM A. *Liturgická rok. Historický vývoj a současná praxe*. 1. vyd. Praha : Vyšehrad, 1998. 328 s. ISBN 80-7021-269-1

BRAUNEISS, L., KAREDA S. *Arvo Pärt in Conversation*. Estonian literature series. Dalkey Archive Press, 2012 ISBN 1564787869, 9781564787866

CIKRLE, K., SEHNAL, J. *Příručka pro varhaníky*. 2. vyd. Rosice : Gloria, 1999. 195 s. ISBN 80-86200-23-X

CMÍRAL, A. *Základní pojmy hudební*. 5. vyd. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959, 316 s.

ČERNUŠÁK, G. a kol. *Dějiny evropské hudby*. 4. vyd. Praha : Panton, 1972. 527 s. ISBN 35-305-72

EBEN, P. *Gregoriánský chorál jako inspirativní síla v moderní hudbě*. In VÍTOVÁ, E. Petr Eben. Praha : Baronet a. s., 2004. 79 s. ISBN 80-7214-743-9

EBEN, P. *Gregoriánský chorál a jeho působení na pozdější směry*. In VÍTOVÁ, E. Petr Eben. Praha : Baronet a. s., 2004. 79 s. ISBN 80-7214-743-9

EBEN, P. *Nedělní hudba: pro varhany* [notový zápis]. 1. vyd. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1963

EBEN, P. O dětské tvorbě. In VÍTOVÁ, E. *Petr Eben*. Praha : Baronet a. s., 2004. 79 s. ISBN 80-7214-743-9

EBEN, P. *Vztah k antice*. In VÍTOVÁ, E. Petr Eben. Praha : Baronet a. s., 2004. 79 s. ISBN 80-7214-743-9

FOLTÝNOVÁ L. *Arvo Pärt. Tabula rasa*. In Harmonie. 2002, roč. 26, č. 9.

GLASS, P. Předmluva. In SCOTTO, R. *Moondog: The Viking of 6th Avenue*. New York: Process, 2008

*Graduale Simplex*. Řím : Libreria Editrice Vaticana, 1975, s. 476 ISBN 978-88-209-1603-9

- GREENBAUM, S. *Arvo Pärt's Te Deum: A Compositional Watershed*. Disertační práce. Melbourne : Faculty of Music, The University of Melbourne, 1999.
- GROMBIŘÍK, M. *Gregoriánský chorál jako model liturgické hudby*. Diplomová práce. Praha : ETF UK, 1998.
- HILLIER, P. *Arvo Pärt*. 2. vyd. New York : Oxford University Press Inc., 2002. 219 s. ISBN 0-19-816616-8.
- HRČKOVÁ, N. *Dějiny hudby VI (2)*. Praha : Ikar, 2007. 544 s. ISBN 978-80-249-0978-3
- CHRISTOU, M. *Arvo Pärt a jeho Tintinnabuli styl v hudební výchově*. In Hudební výchova. 2007, roč. 15, č. 3.
- CHRISTOU, M. *The Legacy Of The Composers Of „Holy Minimalism“*. Disertační práce. Praha : Pedf UK, 2009.
- MORAWSKI, J. *Teorie hudby ve středověku*. Olomouc : Refugium Velehrad-Roma, 2012. 160 s. ISBN 978-80-7412-110-4
- PÄRT, A. *Missa Syllabica: Für vier Stimmen oder gemischten Chor und Orgel* [notový zápis]. Wien : Universal Edition, 1997. ISMN M-008-05733-5, UE 30430.
- PÄRT, A. *Te Deum: für drei Chöre, Klavier, Streicher und Tonband* [notový zápis]. Wien : Universal Edition, 1995. ISMN M-008-02523-5, UE 30822.
- VENHODA, M. *Úvod do studia gregoriánského chorálu*. Praha : Vyšehrad, 1946. 125 s.
- VÍTOVÁ, E. *Petr Eben*. Praha : Baronet, 2004. 479 s. ISBN 80-7214-743-9
- VONDROVICOVÁ, K. *Petr Eben*. 2. vyd. Praha : Panton, 1995. 241 s. ISBN 80-7039-218-5
- VYSKOČIL, J. *Stručný slovník duchovní hudby*. 1. vyd. Čelákovice : Městské muzeum, 1992. 179 s.
- SCOTTO, R. *Moondog, The Viking of 6th Avenue: The Authorized Biography*. Process Music edition (22 November 2007) ISBN 978-0-9760822-8-6 (preface by Philip Glass)

ZOUHAR, V. Mávání posthistorii: Arvo Pärt, Philip Glass a Michael Nyman. In: Poledňák, Ivan (ed.): *Proměny hudby v měnícím se světě*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2007 ISBN 978-80-244-1809-4, s. 323-334.

### **Elektronické zdroje:**

*Antiphonarium Benedictinum (1400)*. In: *Literatura.at* [online]. [cit. 2015-03-07].

Dostupné z:

<http://www.literatura.at/viewer.alo?objid=1138&viewmode=fullscreen&scale=2&rotate=&page=130>

BALCAROVÁ, V. *Gregoriánský chorál je živým pokladem západní civilizace*. Český rozhlas [online]. 2015 [cit. 2015-03-10]. Dostupné z:

[http://www.rozhlas.cz/nabozenstvi/mezinebem/\\_zprava/gregoriansky-choral-je-zivym-pokladem-zapadni-civilizace--1447479](http://www.rozhlas.cz/nabozenstvi/mezinebem/_zprava/gregoriansky-choral-je-zivym-pokladem-zapadni-civilizace--1447479)

BAUDIŠOVÁ, J. *Pravoslavné ikony*. [online]. [cit. 2015-02-27]. Dostupné z:

[http://www.orthodoxia.cz/ikony/ikony\\_1.htm#NADP4](http://www.orthodoxia.cz/ikony/ikony_1.htm#NADP4)

*Conventus choralis*. [online]. [cit. 2015-02-08]. Dostupné z: <http://introitus.cz/>

ČT24. *Penderecki vždy otvírá dveře jako první*. [online]. 11. 6. 2010 [cit. 2015-03-17].

Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/92754-penderecki-vzdy-otvira-dvere-jako-prvni/>

*Dominikánské chorální nápěvy*. [online]. [cit. 2015-04-07]. Dostupné z: <http://op.cz/?a=24>

*Feldman: Rothko Chapel/Why Patterns?* In: Amazon.com [online]. [cit. 2015-02-07].

Dostupné z: <http://www.amazon.com/Feldman-Rothko-Chapel-Why-Patterns/dp/B000000R2Z>

FERENC, P. *La Monte Young: Želvím krokem vstříc historii*. In HIS Voice [online]. 2012 [cit. 2015-03-14]. Dostupné z: [http://www.hisvoice.cz/index.php?id\\_clanku=1053](http://www.hisvoice.cz/index.php?id_clanku=1053)

*Graduale Romanum*. [online]. Řím: Desclée & Socrini S. Sedis Apostolicae et Sacrorum Rituum Congregationis Typographi, 1961 [cit. 2015-02-02]. Dostupné z:

<http://media.musicasacra.com/pdf/graduale1961.pdf>

- GUŠTAR, M. *Hudební minimalismus*. In: Hudební teorie [online]. 2003 [cit. 2015-01-28]. Dostupné z: [http://www.uvni.cz/music\\_theory/minimalismus.html](http://www.uvni.cz/music_theory/minimalismus.html)
- HORYNA, M. *IV. Hudba pozdního středověku*. In Hudební rozhledy [online]. 2007, č. 2 [cit. 2015-02-05]. Dostupné z: [http://www.hudebnirozhledy.cz/www/index.php?page=clanek&id\\_clanku=452](http://www.hudebnirozhledy.cz/www/index.php?page=clanek&id_clanku=452)
- HUIZENGA, T. *The Silence And Awe of Arvo Pärt: The composer's contemplative yet powerful music is popular beyond the borders of classical music*. In: Morning Edition [online]. 2014 [cit. 2015-04-07]. Dostupné z: <http://www.npr.org/blogs/deceptivecadence/2014/06/02/316322238/the-silence-and-awe-of-arvo-p-rt>
- Konstituce o posvátné liturgii Sacrosantum Concilium* [online]. Vyd. 4.12.1963 [cit. 2015-04-07]. Dostupné z: [http://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/documents/vat-ii\\_const\\_19631204\\_sacrosanctum-concilium\\_cs.html](http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_cs.html)
- KOLÁČEK, J. *Global Chant Database* [online]. [cit. 2015-01-07]. Dostupné z: <http://globalchant.org/search.php>
- KOREJS, B. *Může chorál po tisíci letech ještě ovlivnit současné umění?* In České sbory [online]. [cit. 2015-02-17]. Dostupné z: <http://www.ceskesbory.cz/01-01-clanek.php?id=153>
- KYLIC, L. *Arvo Pärt: A Portrait*. Harmonie [online]. 2006 [cit. 2015-04-07]. Dostupné z: <http://www.casopisharmonie.cz/recenze/arvo-part-a-portrait.html>
- Liber Usualis* [online]. Tournai/New York: Desclée Company, The Benedictines of Solesmes, 1961 [cit. 2015-04-07]. Dostupné z: <http://media.musicasacra.com/pdf/liberusualis.pdf>
- Libri nostri*. [online]. [cit. 2015-03-01]. Dostupné z: <http://librinostri.catholica.cz/?a=&z=19>
- MAREK, P. *Dějiny křesťanského bohoslužebného zpěvu - I. a II. fáze*. [online]. [cit. 2015-01-09]. Dostupné z: [http://www.varhany.org/liturgie/1\\_lithudba12.html](http://www.varhany.org/liturgie/1_lithudba12.html)

*Mešní ordinária*. In: *Digitalní notový archiv SDH* [online]. [cit. 2015-02-25]. Dostupné z: <http://noty.sdh.cz/mse-noty.htm>

OREL, D. *Rukověť chorálu římského*. [online]. [cit. 2015-02-13]. Hradec Králové : Nákladem družstva tiskového, tiskem biskupské tiskárny, 1899. Dostupné z: <http://librinostri.catholica.cz/download/OrelChoral-150dpi.pdf>

PINKERTON, D. *Arvo Pärt: Biography*. In *Arvo Pärt: Information Archive* [online]. [cit. 2015-03-01]. Dostupné z: <http://www.arvopart.org/>.

PIUS X. *Motu proprio o posvátné hudbě*. [online]. Vyd. 22.11.1903 [cit. 2015-04-07]. Dostupné z: [http://www.sdh.cz/sdh\\_htm/archiv/mo\\_pro.htm](http://www.sdh.cz/sdh_htm/archiv/mo_pro.htm)

*Pražská katedrální schola*. [online]. [cit. 2015-03-07]. Dostupné z: <http://www.katedralasvatehovita.cz/cs/kulturni-zivot/duchovni-hudba/prazska-katedralni-schola>

RATAJ, M. *Nejmladší dějiny gregoriánského chorálu.: Chorál jako věčná inspirace*. In *Harmonie* [online]. 2002, č. 11 [cit. 2015-03-23]. Dostupné z: <http://michalrataj.com/files/choral.pdf>

*Schola Gregoriana Pragensis*. [online]. [cit. 2015-03-07]. Dostupné z: <http://www.gregoriana.cz/>

SCHEINOSTOVÁ, A. *Hledáme ticho, které se podobá gregoriánskému chorálu.:* *Rozhovor s Jiřím Hodinou*. In *Katolický týdeník* [online]. 2011, č. 45 [cit. 2015-03-10]. Dostupné z: <http://www.katyd.cz/clanky/hledame-ticho-ktere-se-podoba-gregorianskemu-choralu.html>

ŠMÍD, F. *Předpisy katolické církve týkající se liturgické hudby*. [online]. [cit. 2015-02-07]. Dostupné z: [http://www.sdh.cz/sdh\\_htm/archiv/predpisy.htm](http://www.sdh.cz/sdh_htm/archiv/predpisy.htm)

*Tiburtina Ensemble*. [online]. [cit. 2015-03-07]. Dostupné z: <http://www.tiburtina-ensemble.com/>

WOOD, A. *Arvo Pärt on Gregorian Chant*. [online]. [cit. 2015-03-03]. Dostupné z: <http://www.chantcafe.com/2014/01/arvo-part-on-gregorian-chant.html>

**Další zdroje:**

PÄRT, A. *Tabula Rasa* [CD-ROM], Germany : ECM 1275, 1984. ECM New Series-817-764-2

*Arvo Pärt: 24 Preludes for a Fugue* [film]. Režie Dorian SUPIN. Estonia, F-Seitse Films, 2002.

*Who is Arvo Pärt? (A Journey into the Mind of a Composer)/And then came the evening and the morning* [film]. Režie Dorian SUPIN. Estonia/Russia, Eesti Telefilm/Yleisradio TV 1/RM Arts Co-production, 1990.



## 15 Seznam obrázků

1	Chorální recitace.....	13
2	Te Deum Laudamus – Dies irae .....	26
3	Te aeternum Patrem omnis – Dies irae .....	26
4	Tibi Cherubim et seraphim – Kyrie III.....	26
5	Dominus Deus – Pungens spina vulnerat .....	22
6	Te per orbem – Lux ecce surgit aurea pallens.....	27
7	Venerandum tuum verum – Ecce ancilla Domini .....	27
8	Sanctus – Fili quid fecisti nobis sic .....	28
9	Čtyři varianty pohybu melodického hlasu ve vztahu k ústřednímu tónu .....	30
10	Kyrie.....	31
11	Gloria.....	32
12	Laudamus Te .....	33
13	Credo .....	34
14	Sanctus.....	35
15	Agnus Dei.....	36
16	Ite missa est .....	37
17	Fantazie I. – Kyrie Orbis factor – kvadratická notace.....	50
18	Fantazie I. – Kyrie Orbis factor – přepis do moderní pětlinkové notace .....	50
19	Fantazie I. – Kyrie ve fortissimu .....	51
20	Fantazie I. – Kyrie v pianu .....	51
21	Fantazie I. – Kyrie ve forte v pedálu .....	51
22	Fantazie I. – Kyrie ve fortissimu .....	52
23	Fantazie I. – motiv Mozartovy Strahovské improvizace.....	52

24	Fantazie I. – motiv Mozartovy Strahovské improvizace v závěru .....	52
25	Fantazie II. – Gaudeamus omnes.....	53
26	Fantazie II. – Introit Resurrexit a Non auferetur sceptrum.....	54
27	Moto ostinato – Ergo laudes Nicolao concinat a Orietur in diebus Domini.....	55
28	Finale – Kyrie I.....	55
29	Finale – Salve Regina.....	66
30	Kyrie - tritón.....	66
31	Kyrie – Jerusalem gaude .....	58
32	Kyrie – třetí část .....	58
33	Gloria – Deus judicium tuum Reges Tharsis.....	59
34	Pane, jednorozený Synu .....	59
35	Ty, jenž snímáš hříchy světa – Gloria XII.....	59
36	Plagální závěr .....	60
37	Credo – recitace.....	60
38	On pro nás lidi .....	60
39	Třetího dne vstal – Victimae paschali laudes .....	66
40	Nebe i země – Coactus a sancto pontifice .....	66
41	Který snímáš hříchy světa – Vobis datum est.....	66
42	Agnus Dei – organum purum .....	66