

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
Husitská teologická fakulta

Diplomová práce

Gregoriánský chorál v liturgii církve

Gregorian Chant in the Liturgy of the Church

Vedoucí práce:
ThDr. Petr Tvrdek, Th.D.

Autor:
Zuzana Křížová

2008

Poděkování

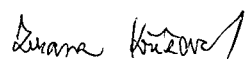
Děkuji ThDr. Petrovi Tvrdkovi, Th.D., za vedení diplomové práce.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci napsala samostatně s využitím pramenů uvedených v seznamu literatury.

V Praze dne 23.6. 2008

Zuzana Křížová



Anotace:

Cílem této diplomové práce je objasnění pojmu gregoriánský chorál v historickém kontextu. Je to obtížné především proto, že neexistuje jednotný názor - ani mezi odborníky - které zpěvy můžeme do tohoto pojmu zahrnout.

V prvním, historickém oddílu, jsem se snažila zachytit kořeny latinského liturgického zpěvu, kořeny gregoriánského chorálu, osobnost papeže Řehoře I. Velikého.

Ve druhém, teoretickém oddílu, jde o základní vymezení pojmů gregoriánské notace, melodie, rytmu, forem a textu.

Annotation:

The aim of this thesis is to illustrate the perception of a Gregorian Chant in a historical context. It is far from being easy mainly because of the fact that there is unanimous contention - even among musiologists - which chants could or should be understood under this contention.

In the first section of the historical part I was trying to describe the sources of latin liturgical chants, the sources of Gregorian Chants and personality of pope Gregory the Great.

The theoretical section is dealing with the gregorian notations, melody, rhythm, particular forms, parts of church mass ordinarium and proprium and finally, gregorian text.

Klíčová slova: gregoriánský chorál, papež Řehoř I. Veliký, gregoriánská notace, melodie, rytmus, formy, části mše, text.

Keywords: Chregorian Chant, pope Gregory the Great, gregorian notation, melody, rhythm, forms, the parts of mass, text.

O B S A H

I. ÚVOD	7
II. HISTORICKÁ ČÁST	9
1. PRAMENY RANĚ KŘESŤANSKÉ HUDBY	9
1.1 Židovská chrámová hudba	9
1.2 Sýrie a Byzancie	11
2. POČÁTKY LATINSKÉHO LITURGICKÉHO ZPĚVU	14
2.1 Hlavní liturgické prameny	15
2.1.1 Ambroziánský chorál	15
2.1.2 Galikánský chorál	17
2.1.3 Mozarabský chorál	18
3. KOŘENY GREGORIÁNSKÉHO CHORÁLU	18
3.1 Řecká tonální soustava	19
3.2 Synagogální zpěv	21
3.2.1 Schéma židovské liturgie	23
4. PAPEŽ ŘEHOŘ I. VELIKÝ	28
5. GREGORIÁNSKÝ CHORÁL OD VLÁDY KARLA VELIKÉHO DO II. VATIKÁNSKÉHO KONCILU	30
III. TEORETICKÁ ČÁST	35
6. GREGORIÁNSKÁ NOTACE	35
6.1 Adiastematická notace	35
6.2 Diastematická notace	38
6.3 Další typy notací	39
7. MELODIE A RYTMUS	42
7.1 Gregoriánská melodie	42
7.1.1 Mody	43
7.1.2 Druhy melodického pohybu	46
7.2 Gregoriánský rytmus	47
7.2.1 Původní rytmus	47
7.2.2 Rytmická artikulace	48
8. GREGORIÁNSKÉ FORMY	50
8.1 Struktura římské liturgie	50
8.2 Rozdíl mezi responsoriálními	

a antifonálními mešními zpěvy	58
8.3 Části římské mše	61
8.3.1 Mešní ordinarium	61
8.3.2 Mešní proprium	64
8.3.3 Pozdní formy tropy a sekvence	68
9. GREGORIÁNSKÝ TEXT	70
9.1 Gregoriánský text jako východisko k porozumění rytmu...	70
IV. ZÁVĚR	73
V. SUMMARY	75
VI. LITERATURA	77

I. ÚVOD

Gregoriánský chorál zaujímá v západoevropské hudební historii postavení, které je charakterizováno vysokou uměleckou úrovní, bohatstvím repertoáru, významem pro celý vývoj západoevropské hudby a jedinečností rukopisné dokumentace.

Definice gregoriánského chorálu nevyjadřuje samozřejmě všechny jeho vlastnosti, zejména hudebně formální. Ostatně není ani zcela jednotný názor, které zpěvy - především z hlediska doby jejich vzniku - je možno do tohoto pojmu zahrnout. Jako všechno, co patří ke křesťanskému kultu, je cílem i gregoriánského chorálu uctívání Boha a posvěcení věřících. Ale i z čistě lidské roviny má gregoriánský chorál velký význam pro svůj zvláštní způsob melodií, vyjadřujících obsah textu a zároveň silně oslovujících duchovní, ale i emocionální a tělesné síly jednotlivce. Pro jednohlasnost svých melodií a bohatý duchovní obsah svých většinou biblických textů umožňuje též vnitřní soulad a duchovní povznesení. Svou hudební podobou zesiluje výpověď textů, pro něž slavení eucharistie, nebo denní modlitby církve, předpokládá zpívanou formu.

Chorál byl komponován pro liturgické slavení, aby byla hlásána křesťanská zvěst a modlitbou na ni byla dávana odpověď. Předpokládá proto odpovídající vnitřní postoj zpívajícího i naslouchajícího. Jako zpívaná modlitba je přímo modelem pro modlitbu, spojující vnější výraz s vnitřní pohotovostí a přitom zachovává vždy vyrovnanost. Gregoriánské zpěvy se také velmi dobře hodí jako modlitba pro společenství, a to nejen pro jednohlasnost svých melodií, což vyvolává pocit sounáležitosti a jednoty mysli, ale též proto, že nezná žádné výlevy citů, žádnou přehnanou zvukovou sílu ani obstinální či strhující rytmy. Přesto je chorál plný života. Tato ovládavost a vyváženost odpovídá zároveň potřebám jednotlivce a umožňuje mu plně se zařadit do společenství.

II. Vatikánský koncil povolil do liturgie kromě dosud jediné přípustné latiny, užívání i mateřských jazyků. Zároveň podtrhl, že církev považuje gregoriánský chorál za vlastní zpěv římské liturgie a proto má v liturgickém dění zaujmout první místo.

II. HISTORICKÁ ČÁST

1. Prameny raně křesťanské hudby

Vychází z mladých křesťanských obcí, zvláště v Antiochii, misijním centru apoštola Pavla. V prvních třech staletích byli křesťané malou (zakázanou) sektou v anticko-pohanském prostředí. Obrat nastává ve 4. století, kdy Milánský edikt z roku 313 zajišťuje křesťanům svobodu vyznání. Za prameny raně křesťanské hudby považujeme židovskou chrámovou hudbu a východní vlivy.

1.1 Židovská chrámová hudba

Je to především tradice žalmových zpěvů. Protože první křesťané byli židovského původu a křesťanství navazuje na Starý zákon, je logické, že prvokřesťanská liturgie přejala mnoho z liturgie židovské: křesťanská bohoslužba slova (liturgie katechumenů) ze synagogy, eucharistická modlitba (liturgie věřících) z domácí liturgie paschálního sederu¹.

První křesťanská shromáždění měla víceméně spontánní ráz a vycházela z toho, co bylo již k dispozici. Apoštolové a první čtenáři křesťanských spisů se nalézali v privilegované hermeneutické situaci, četli o synagoze, šabatě, pesachu atd., vstupovali do styku se skutečnostmi, které znali a s nimiž byli důvěrně obeznámeni. Po stránce liturgické hudby to byla četba z Písma a žalmy. Obojí známe již od Ježíše, což je zřejmé z perikop o návštěvě synagogy v Nazaretě (L 4,16 *„Přišel do Nazareta, kde vyrostl. Podle svého obyčeje vešel v sobotní den do synagogy a povstal, aby četl z Písma.“*) a ze zmínky o zpěvu po Poslední večeři (Mk 14,26 *„Když zazpívali chvalozpěv, šli na Olivovou horu.“* Kunetka² zde v souvislosti

¹Seder, tj. „uspořádání“: pořadí modliteb a předepsaný rituál pro bohoslužbu.

²Kunetka, F.: Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii, s. 3.

s návazností na ustanovení Večeře Páně píše, se zde jedná o zpěv halenových žalmů večeře Pachy. Ježíš je prvním kantorem Nového zákona). Jako další novozákonní svědectví můžeme uvést např. Sk 2,42 „*Vytrvale poslouchali učení apoštolů, byli spolu, lámali chléb a modlili se.*“ - „modlitby“ je zde možno chápat jako ekvivalent žalmů (hebr. *tehilím* - písně chvály, nebo *tefillot* - modlitby). Křesťanská synaxis je v té době ještě spojena s hostinou a ta po vzoru židovských i antických hostin obsahovala písně, hymny a jiné básnické projevy.

Klasické místo Ko 3,16 „*Necht' ve vás přebývá slovo Kristovo v celém svém bohatství: se vši moudrostí se navzájem učte a napomínejte a s vděčností v srdci oslavujte Boha žalmy, chválami a zpěvem, jak Vám dává Duch.*“ hovoří o „žalmech, chvalozpěvech a duchovních písních“. „*Duchovní písně*“ lze přeložit i jako „písně, jak je vnuká Duch“, jedná se snad o jakési charismatické improvizace.

Janovu Apokalypsu můžeme označit jako knihu novozákonních žalmů a hymnů. Množství hymnických textů a nezapře svůj židovský původ.

Máme také početná svědectví mimobiblická, např. Pliniův list Trajánovi, dále nejasnou zmínku Filona Alexandrijského o egyptské asketické sektě Therapeutů, kteří praktikují antifonální způsob zpěvu: „Jeden rytmickým způsobem předzpěvuje, zatímco ostatní naslouchají a jen při poslední strofě zpívají totéž.“ A dále „...skládají i chvalozpěvy a Boží chvály v rozličných verších a nápěvech skládaných do rytmu.“

Improvizovaný charakter si některé zpěvy udržely poměrně dlouho, viz např. svědectví Tertullianovo, které hovoří o tom, že po agapách byl každý vyzván, aby zpíval buď z Písma, nebo nějakou svoji vlastní skladbu. Existovaly také již původní křesťanské kompozice, většinou hymny o Kristu (Ko,15-20). Neexistuje žádný autentický hudební záznam nejstarších křesťanských zpěvů, první dochovaná památka je fragment řeckého hymnu z Oxyrhynchu v Egyptě, zapsaný řeckou abecední

notací kolem roku 270 po Kr., tónina a rytmus ukazují helénistické vzory. Hymnus byl doprovázen na kitharu, i když v té době byly nástroje v bohoslužbě zakázány³.



A Hymnus z Oxyrhynchu, závěr (3. stol. n. l.)

Ze zpěvu žalmů (*psalmodie*) a nově vytvořených textů (*hymnodie*) se později staly dvě hlavní formy křesťanského zpěvu.

Z židovské tradice tedy vycházel sám Ježíš, apoštolové, první křesťanská společenství a prvotní křesťané čerpali z této liturgie, z jejích symbolů a obřadů, z jejích ozvěn a odmlk.

1.2 Sýrie a řecká Byzanc

Latinský liturgický zpěv ovlivnil také východ, především Sýrie a řecká Byzanc. Edessa se stala střediskem národně syrského křesťanství. Literárním dokladem je jednak překlad Pešitto, jednak překlad Didaskalií ze 3. století. Rozkvět syrské církve nastává ve 4. století, z něhož pocházejí díla Afrata moudrého a svatého Efréma z Edessy. Liturgie vykonala vliv i na latinskou liturgii, jde především o rozsáhlou tvorbu hymnů, mezi jejichž tvůrci byl Efrém z Edessy. Jeho kompozice soutěžily s hymny gnostické sekty Bardasantiů, psal strofy se sborovými refrény, zpíval je na oblíbené Harmoniovy melodie a kterému je také připisován vznik rytmického přízvučného systému. V liturgické hudbě se projevilo také rozdělení syrské církve vlivem nestoriánského sporu, vývoj se pak ubíral různými směry.

³Michels píše, že nástroje prý byly svázány s pohanskými kultury a odváděly od slova, jež bylo zvěstováno, s. 181.

Byzanc se stala kulturním centrem od doby, kdy roku 330 Konstantin Veliký přenesl svou rezidenci z pohansko-antického Říma do křesťanské Byzance (Konstantinopol), kdy roku 391 bylo křesťanství povýšeno na státní náboženství. V Byzanci žily staré hudební tradice (zejména v církevní hudbě) i po dobytí Turky roku 1453 (pád Východořímské říše). Řecko-byzantský východní obřad se vyvinul na základě ritu syrského, jehož hlavními ohnisky byly Antiochie, Damašek a Edessa. Zřejmě syrského původu je i byzantská hymnografie, která oproti starořeckému časoměrnému systému zavedla rytmický systém přízvučný (Černušák.) Stará doba byzantského církevní zpěvu pěstovala rané formy hymnodie - *troparion*, *kontakion* a *kánon*.

a) TROPARION - vzniká asi v 5.století tak, že mezi žalmové verše byla zařazena monostrofická vsuvka, nově složené verše s prostou písňovou melodií. Později byla rozšiřována do dvou a více strof. Známa troparia jsou např. cyklus dvanácti troparií k adoraci kříže na Velký pátek (zřejmě byla i předlohou k některým velkopátečním zpěvům latinského ritu). Výraz troparion později označuje i samostatné duchovní písně.

b) V průběhu 6.století vznikla nová forma KONTAKION, útvar o mnoha strofách, jakási zhudebněná veršovaná homilie. Po úvodu (*kukulion*) následuje 20-40 (18-24) formálně shodných strof (*oikoi*, domy) modelovaných podle vedoucího verše. Tuto formu pravděpodobně vytvořil Romanos Melodos, který je také autorem nejznámějšího mariánského kontakia *Akathistos Hymnos* o 24 strofách. Za každou strofou následoval refrén, hudba byla často bohatě melismaticky prokomponována. Dalšími autory byli Sofronios Jeruzalémský a Sergios Byzantský.



E Akathistos hymnos, úryvek 1. strofy (zpěv z kontakaria)

c) Kontakion bylo o sto let později vytlačeno jinou formou, a to KÁNONEM.

1. Mojžiš Ex 15, 1-19
2. Mojžiš Dt 32, 1-43
3. Chana 1. Sam 2, 1-10
4. Habakuk Hab 3, 2-19
5. Izajáš Iz 26, 9-19
6. Jonáš Jon 2, 3-10
7. mládenci Dan 3, 26-56
8. mládenci Dan 3, 57-88
9. Maria Lk 1, 46-55

Model kánonu

tropus
volné vsuvky

Δὲ - τι πό - μα πλ - ω - μεν και - νόν οὐκ ἐκ πύ - τρος

Deu - to pó - ma pí - o - men kai - nón ———— úk ék pó - tras

B Kánon, schéma a začátek 3. ódy velikonočního kánonu Jana Damašského, středobyzantské neumy a přepis (způv z hoirmología)

Kánon vyřešil základní problém kontakionu, totiž malou strukturovanost, která při poměrně velkém počtu slok mohla přejít až do jednotvárnosti. Formu kánonů tvoří 9 (později 8) biblických kantik nebo ód po 3-5 slokách, které hrají velkou roli i v hymnodii latinské církve. Také sloky každé ódy jsou formovány podle vedoucího verše, jen místo jedné melodie jich tu najednou máme devět. Melodie byly původně jednoduchého sylabického typu, později se však začaly obohacovat, takže bylo nutno zkrátit počet strof. Tvorba kánonů je spojena s velkými jmény patristické tradice, jmenovitě Ondřejem z Kréty (660-740), Kosmasem Jeruzalémským a Janem Damašským (700-760), autorem slavného velikonočního tzv. „Zlatého kánonu“, který začíná slovy „Den vzkříšení“. Janovi je také připisován Oktoechos, osmitýdenní cyklus hymnů pro velikonoční období, v němž jsou všechny hymny příslušného týdne napsány v jednom z osmi modů.⁴

Z doby Efréma z Edessy je doložena technika *parodie*, tj. zpěvu nových textů na oblíbené staré (i světské) melodie. V době svého rozkvětu v 5. až 7. století však byly hymny opatřovány vlastními melodiemi. Ty později neskládali autoři textů, ale

⁴Osm stupnic, tj. echos dórský (d-d¹), frygický (e-e¹), lydický (f-f¹), mixolydický (g-g¹), hypodórský (A-a), hypofrygický (H-h), hypolydický (c-c¹), hypomixolydický (d-d¹).

melurgové. Stejně jako se texty svými tématy a formami zapojují do dlouhé tradice, drží se i hudba melodickými obraty a kadencemi tradičních typů. Hymnické zpěvy mše a officia byly zapsány ve vlastních liturgických knihách, tj. *heirmologion* (obsahuje ódy kánonu), *sticherarion* (obsahuje hymny, troparia, antifony atd. podle liturgického roku), *kontakarion*, *asmatikon* atd.)

Vedle troparií, kontakií a kánonů existovaly ještě menší formy byzantské liturgické hudby, které však nejsou o nic méně zajímavé. Jsou to zejména tzv. STICHERA. Sticheron je monostrofický hymnus, který následoval po verši žalmu, je obdobou římské antifony. Jinou formou poměrně volného rázu, která se vyvinula v 6.století ze sticheronu, je IDIOMELION založený již na mimobiblických poetických textech⁵.

2. Počátky latinského liturgického zpěvu

Původním liturgickým jazykem v západní křesťanské liturgii byla řečtina, až teprve ve 3.století, kdy vznikaly první latinské překlady Bible (*Itala* a *Vetus latina*), se začal prosazovat i jazyk latinský. Vedle italské oblasti byla nejsilnějším centrem latinského křesťanství severní Afrika, někteří liturgologové kladou vznik latinské liturgie právě do této oblasti. V severní Africe přistoupili k překladům Písma z řečtiny do latiny už začátkem druhého století.

Nejstarší zprávy o římském liturgickém zpěvu jsou svědectví literární povahy. O římském biskupovi Marcellinovi (zemřel 304) čteme, že během diokleciánského pronásledování tajně sbíral těla mučedníků a v noci je *cum hymnis* pochovával. Už v Hippolytově anafoře (3.století) můžeme nalézt chvalozpěv před slavením eucharistie, dnes známý jako preface. Jelikož přechod z řečtiny na latinu nebyl prováděn pouhým překladem textů, ale i změnami obřadů, usuzuje se, že mnoho

⁵Michels, U.: Encyklopedický atlas hudby, s. 183.

mešních zpěvů má původ např. v agapálních hodech.

Od 4. století se křesťanství rychle rozšířilo, vznikaly kláštery a arcibiskupství relativně nezávislé na Římu. V době Řehoře I. tak existovaly různé liturgie, např. římská, milánská (ambroziánská, živá dodnes), španělská (mozarabská), galikánská, irsko-britská (keltská), na Východě pak liturgie byzantská, západosyrská, východosyrská, koptská atd.⁶

2.1 Hlavní liturgické prameny

2.1.1 Ambroziánský chorál

O této liturgii se vede mnoho sporů. Mnozí autoři se přiklání k jejímu římskému ritu, Jungmann se přiklání k tomu, přiřčenit ji ke galikánským liturgiím. Při tom připouští, že je tak upravena římskými prvky, že vliv Říma musel být značný. Ambroziánským chorálem rozumíme latinský církevní zpěv, který vznikl a byl provozován v milánské diecézi. Jméno dostal po biskupovi sv. Ambrožovi, ačkoliv byl fixován později než v jeho době.

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

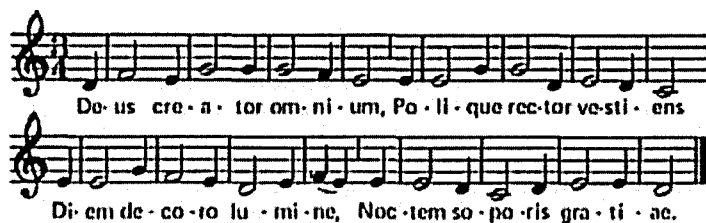
⁶Pokorný, L.: Liturgika II., s. 108-116.

Theodoricha Velikého k pokání za masakr, který způsobil roku 390 v Soluni). Vedle své teologické a církevně-právní práce je znám též jako reformátor liturgie a liturgického zpěvu. Během svého zápasu s ariánským dědictvím svého předchůdce a s problémy, které mu způsobovala ariánům nakloněná císařovna Justina, se pokoušel vzbudit zájem o pravověří i reformou bohoslužby, především novými úpravami ve slavení vigilií a zavedením některých východních forem liturgického zpěvu (hymnů a antifonálních zpěvů).

Ambroziánský chorál se vyvíjel až do doby Karla Velikého, který podporoval unifikaci evropských liturgií s římskou. Každou bohoslužebnou knihu, která se nesrovnávala s Římem, dal zničit. Pouze díky odvaze milánského biskupa Eugenia bylo mnoho z ambroziánského dědictví zachráněno. Další ohrožení znamenalo 11.století v osobě papežů Mikuláše II. a Řehoře VII. Na tridentském koncilu byl ambroziánský chorál vzat do ochrany sv. Karlem Boromejským a jeho synovcem, kardinálem Frederikem Boromeem. Od té doby byl oficiálně trpěn v Miláně a na několika místech v luganské diecézi. Karel Boromejský také opravil texty breviáře a dalších liturgických knih. Na hudební reformu si musel ambroziánský chorál počkat až do roku 1881, kdy se o první kritická vydání pokusil Guerrino Amelli. Roku 1900 vyšlo v Solesmes faksimile *Codexu sacramentorum Bergomensis* (10.-11.století) a *Antiphonale Ambrosianum* z 12.století. V téže době vydal A. Ratti (pozdější papež Pius XI.) a M. Magistretti ambroziánský misál. Skutečně důkladný výzkum provedl až Dom Gregor Sunol, který v letech 1934-1939 připravil kritickou edici většiny chorálních knih. Smrt mu bohužel zabránila dokončit revizi monografie o výsledcích bádání a vydavatelské metodě.

Texty ambroziánských zpěvů jsou většinou biblické, z překladu *Vetus latina* (v Miláně nahrazena Vulgátou až v 7.století). Recitativy se od římských liší zakončením kvartou, v psalmodii

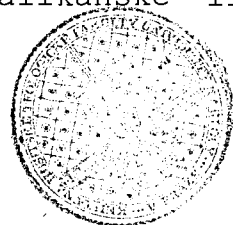
chybí střední kadence. Nejznámější ambroziánskou formou je strofický hymnus. Většina jich je připisována samému Ambrožovi, ačkoliv podle výzkumů je autorem pouze 14 z nich. Tzv. ambroziánský hymnus (*Te Deum laudamus*) je nejspíše řeckého původu. Struktura mše je podobná mši římské, pouze jednotlivé zpěvy mají rozdílná jména.



E Ambroziánský hymnus (sv. Ambrož †397)

2.1.2 Galikánský chorál

Této liturgie se užívalo na území staré Galie a ve francké říši. V 5.-6. století byla ještě v rozvoji. Zachovala se řada dokumentů, tj. ze 7. století je to *Missale gothicum*, *Expositio* galikánské liturgie, existuje galikánský lekcionář (kolem roku 500), který je snad nejstarší památkou latinské liturgie. Tato liturgie má stopy boje proti arianismu, ukazuje se to zejména na modlitbách. Je příbuzná s liturgií mozarabskou (společný vizigótský původ) a vykazuje také mnoho příznaků východního vlivu, především syrského. Pluralita ritů byla dána nepřítomností podobného jednoznačně určujícího centra, jako byl Milán pro ritus ambroziánský. Význačnou osobností byl biskup sv. Caesarius z Arles (470-542), který podporoval zejména lid, aby se aktivně zapojil do bohoslužeb zpěvem textů jemu příslušejících. Z jeho doby máme také zprávy o provozování antifonálního zpěvu. Rozkvět galikánského zpěvu trval rovněž do karolínské epochy, kdy byl likvidován s ještě větší důkladností než ambroziánský. Z toho důvodu se nám nezachovaly žádné přímé prameny. Prvky galikánské liturgie pronikly také do římského ritu.



2.1.3 Mozarabský chorál

Je spojen se starošpanělskou liturgií. Když kolem roku 411 pronikli do Španělska západní Gótové, přidrželi se svého arianismu, ale prováděli i živou propagandu své nauky. Vystupovali nepřátelsky proti katolické víře. Teprve za krále Rekareda roku 589 přešli západní Gótové ke katolické církvi. Mozarabskou nebo též starošpanělskou liturgií rozumíme latinský ritus provozovaný v jižní části Pyrenejského poloostrova. Název „mozarabský“ pochází z doby arabské nadvlády, kdy již byla valná část repertoáru vytvořena a začalo se pracovat na jeho písemné fixaci. Obřad a hudba vznikly ve vizigótském prostředí. Hlavní proces hudební tvorby probíhal v letech 550–660. V jejích formách a notaci lze vidět vliv Východu.

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

Máme jen 21 mozarabských melodií, které jsme schopni bezpečně rekonstruovat. Jednou z nich je poměrně rozšířený *Pater noster* (4.století), zvláštností tohoto zpracování modlitby Páně je jeho dialogická struktura, kdy na každou prosbu přednesenou celebrantem lid odpovídá Amen, kromě sloky poslední, kdy se připojuje celým *sed libera nos a malo*.

3. Kořeny gregoriánského chorálu

Kořeny gregoriánského chorálu můžeme stejně jako u mnoha jiných fenoménů křesťanské civilizace spatřovat ve dvou sférách: v řecké kultuře a v hebrejské (židovské) tradici,

nebo v tomto případě v adaptaci a kultivaci živého hebrejského dědictví - melodií a hudebních forem - pomocí řecké tonální soustavy, zejména použitím diatoniky namísto orientálních mikrointervalů.

3.1 Řecká tonální soustava

Základy řecké tonální soustavy sahají až do doby 7. století př.Kr. Řecký verš představuje jednotu hudby a řeči, shrnutou pod pojmem *músiké*. Rytmus verše není dán kvalitativními rozdíly, jak je tomu v přízvučném verši evropských jazyků s jeho těžkými a lehkými, tj. přízvučnými a nepřízvučnými slabikami, nýbrž rozdíly kvantitativními, tedy sledem dlouhých a krátkých slabik. Na krátkou slabiku tak mohl připadnout zdvih nohy (*arsis*), na dlouhou slabiku došlápnutí (*thesis*). Součástí verše je i pohyb tónové výšky přibližně v rozsahu kvinty. Řeč se stává melodií, básník je současně pěvcem i hudebníkem. Jednota pojmu *músiké* se na konci klasického období rozpadá na řeč (prózu) a hudbu (zejména instrumentální).

Značky a názvy tohoto systému řecké prozodie (zpívané mluvy):

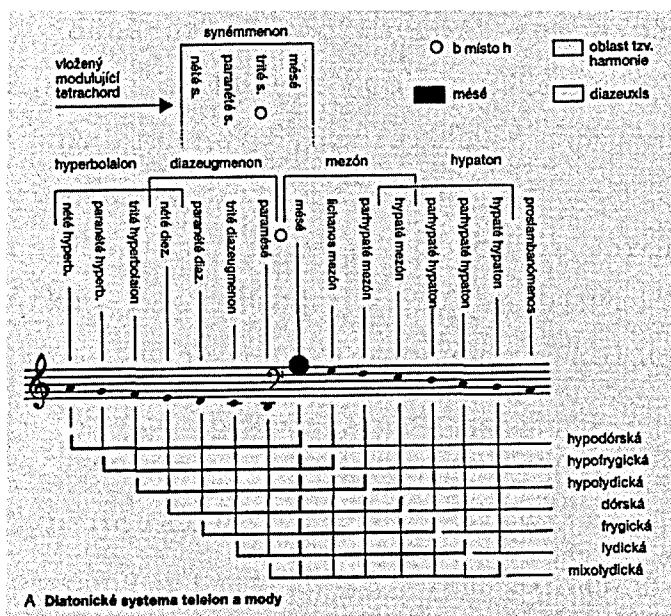
- *tonoi* neboli tónické akcenty pro výšku: vysoký, nízký a vysoký-nízký
- *chronoi* pro délku slabik: dlouhá-krátká
- *padae* pro rozhraní slov, později spojovací oblouček, čárka a apostrof
- *pneumata* pro náslovný ráz.

Pevné spojení dlouhých a krátkých slabik vytvářelo tzv. stopy. Stopy se spojovaly do meter, např. 6 daktylů vytvořilo daktylský hexametr.

Od 6. století před naším letopočtem používali Řekové notové písmo. Existovaly dva systémy - starší pro instrumentální, mladší pro vokální hudbu. Oba systémy jsou písmenné, přičemž

vokální notace používá alfabetu velmi systematicky: každé písmeno označuje jednu tónovou výšku. Instrumentální notace rozlišuje tyto tři stupně otáčením jednoho a téhož znaku.

Po pentatonice raného období vládla od 8. století heptatonika, brzy poté se objevuje diatonické *systema teleion*:



Hlavním prvkem řeckého systému je sestupná řada tónů v rozsahu kvarty, tzv. tetrachord. Tóny se nazývají *hypaté*, *parhypaté*, *lichanos*, *mésé*, *paramésé*, *tritité*, *paranété* a *neté*. Z těchto osmi tónů sestává klasické stupnice, kterou tvoří dva intervalově shodné tetrachordy - *mezón* (prostřední) a *diazeugmenon* (oddělený).

Tónina nebo modus je výseč tónového systému sestávající vždy ze dvou intervalově shodných tetrachordů. Podle umístění půltónu se rozlišují tři tetrachordy: dórský (1-1-½), frygický (1-½-1) a lydický (½-1-1). Řekové znali 7 odlišných modů: dórský, frygický, lydický a mixolydický. V *systema teleion* se jako nové mody objevují hypodórský, hypofrygický a hypolydický.

Mésé a leží v každé tónině na jiném místě. Jako centrální tón melodie plní svým způsobem funkci dominanty.

Řecký tónový systém není určen vertikálně harmonickým, ale horizontálně melodickým myšlením.

V raných dobách neexistovali profesionální hudebníci. Zpěv, hudbu a tanec pěstovali všichni. Jsou doloženy střídající se sbory a předzpěváci (např. Ex 15,20, kde jsou Mojžíš a Mirjam předzpěváky). První biblický instrumentalista je Juval (Gn 4,21), ještě středověcí autoři se na něj proto odvolávají jako na objevitele hudby. Od Juvala se odvozuje původ *kinoru*⁷ a *ugabu*⁸, možná i *šofaru*⁹: „ten se stal praotcem všech hrajících na citaru a flétnu“.

V této době se rozvíjí povolání profesionálních chrámových hudebníků - levitů se sbory a velkými orchestry (2 Par 5,12-14), vzdělávaných v chrámových školách a organizovaných na způsob cechu.

3.2 Synagogální zpěv

Všechny křesťanské bohoslužebné zpěvy, stejně jako základní rámec liturgie, mají své kořeny v židovské synagogální bohoslužbě. Instituce synagogy (řecky *synagógé* znamená shromáždění - čehokoliv, tedy nejen lidí, v Gn 1,9) pochází z doby exilního a poexilního židovství, kdy nebylo možno konat oběti v jeruzalémském chrámu a špičky židovského národa byly internovány daleko od svých domovů. Část Judejců (většinou příslušníci armády) také emigrovala do Egypta (2Kr 25,26 a Jr 40,16-44,13), kde procházela poměrně

⁷*Kinor*, nástroj krále Davida, překládá se výrazem harfa. Jedná se však o hebrejskou lyru s pěti až devíti strunami, jaká byla nalezena i v Asýrii. Byla přednostním nástrojem pro doprovod chrámového zpěvu v době královské.

⁸*Ugab*, dlouhá podélná flétna s temným zvukem, možná také nástroj hobojevého nebo klarinetového typu. Používal se v lidové a pastýřské hudbě, ne při obřadech v chrámu.

⁹*Šofar*, (beranní) roh bez náústku používaný pro určité signály při obřadech v chrámu. Dochovalo se mnoho šofarů i jejich vyobrazení.

složitým náboženským vývojem - byl zde pokus o vybudování nového chrámu, spojený s určitým polytheismem. Pro další náboženský život Izraele je podstatnější reflexe zkušenosti babylónského zajetí, která navazovala na působení proroků a projevila se příklonem ke studiu Zákona a orientací na posvátné spisy izraelského náboženství. Také po návratu ze zajetí je sice obnoven chrám, ale zároveň Bible přináší zprávy o veřejném předčítání Tóry, v čemž můžeme vidět základ příští synagogální liturgie. Bezprostřední nutnost chrámového obětního kultu pro židovské náboženství již ustupuje poněkud do pozadí.

Hudba a zpěv tvoří integrální součást téměř všech náboženství, jak primitivních, tak i světových. Také v Izraeli hrály důležitou roli již v chrámovém kultu, hudebníci dokonce tvořili mezi chrámovými služebníky samostatnou kastu.

Rozmanitost hudebních nástrojů v chrámu užívaných známe z mnoha nadpisků k žalmům i z jiných biblických míst. Hudba také pronikala do synagogální bohoslužby, již prostý fakt, že "předčítání" Písma znamenalo vlastně jeho "zpívání", ukazuje, že hudební provedení tvoří konstitutivní prvek liturgie. Další zdroje pocházejí z chrámových rituálů, mnoho kněží bylo zároveň učiteli v synagogách a přenesli sem řadu prvků z chrámové hudby. To bylo později důležité pro zachování kontinuity židovské tradice po pádu jeruzalémského chrámu r. 70 po Kr. Zároveň však dochází k určité selekci, konkrétně k narůstající averzi vůči používání hudebních nástrojů při bohoslužbách. To bylo patrně podmíněno diasporní zkušeností, kde byla instrumentální hudba používána pohany při různých mysterijních a orgiastických kultech. Tento odpor se pak

Další nástroje: *Chazozra*, stříbrné chrámové trubky, *tov*, starý hebrejský rámový buben, vytvořený podle mezopotamského vzoru, na který hrály hlavně ženy, nebo *pa'amon*, zvonek knížat, *nevel*, úhlová harfa, *asof*, strunný nástroj podobný citeře.

projevuje otevřeněji u prvokřesťanských komunit, jak máme zaznamenáno ve spisech různých církevních Otců (např. Klement Alexandrijský).

Základní hudební formy, které můžeme vidět v synagogální bohoslužbě a které jsou později rozhodující pro vznik křesťanského bohoslužebného zpěvu, jsou dvě: *kantilace Písma* a *psalmodie*.

3.2.1 Schéma židovské liturgie

Schéma židovské synagogální liturgie v době Ježíšově: generativní jádro je *beracha* (E. Millgram použil výraz „základní kámen židovské modlitby“) a nosnou strukturu představuje *šema Jisra'el*, *tefila* a *mikrat Tora* (čtení Tóry). Tento logický a uspořádaný celek bychom mohli zobrazit jako tři soustředné kruhy. Střed představuje *beracha*. První kruh *šema Jisra'el*, druhý *tefila* a třetí *mikrat Tora*. Vztah mezi jádrem a kruhy není statický, ale dynamický a kruhy se mezi sebou obohacují a posilují. Tento vzorec se objevuje vždy, i když pokaždé v nových podobách, ať už v rozpětí týdne, nebo roku, v okruhu rodiny, nebo synagogy.

1. Beracha (požehnání, velebení, chvalořečení, díkůvzdání), je úplnou formou modlitby, neboť vymezuje Boha a člověka v ontologické skutečnosti, Boha jako toho, kdo tvoří a poskytuje dobro, člověka jako toho, kdo je přijímá a uznává.

2. Šema Jisra'el, skládá se ze tří biblických pasáží Dt 6,4-9, Dt 11,13-21, Nu 15, 37-41 (nejvýznamnější je první pasáž, zatímco druhou a třetí lze vynechat či zkrátit) a z několika požehnání na začátku a na konci.

- *Tefila*, skládá se osmnácti požehnání (i když ve skutečnosti jich je devatenáct, poněvadž čtrnácté se dělí na dvě), je také nazývána *šemone esre* (především u aškenázských Židů), což v hebrejštině znamená „osmnáct“. I když historicky se k číslu osmnáct došlo náhodou, midrašická tradice k němu přesto ráda nalézala teologické důvody, např.: Mojžíš byl tázán: „Odkud

můžeme znát počet modliteb, které jsme povinni přednášet?" Odpověděl jim: „Kolikrát se objevuje Boží jméno v Žalmu 29?" Řekli: „Osmnáctkrát.“ A tu jim řekl: „Jsme povinni přednášet osmnáct požehnání.“¹⁰

3. Keri'at ha-tora, čtení z Tóry, jež se provádí v synagoze v pondělí, ve čtvrtek a v sobotu a o dnech svátečních a polosvátečních.

- *paraša*, perikopa z Tóry, oddíly, úseky (etymologicky „množství“, „látka“). Podle palestinské praxe jich bylo padesát tři a cyklus trval tři roky, zatímco podle praxe babylonské, která nakonec převážila, jich bylo padesát čtyři a cyklus trval rok, přičemž jedna pasáž se četla týden: vždy ráno v pondělí, ve čtvrtek a v sobotu, o svátcích a o dnech polosvátečních a postních.

- *haftara*, při ranních bohoslužbách v sobotu, ve svátky a devátého dne měsíce *av* (červenec-srpen) a při odpoledních bohoslužbách o svátcích a některých postních dnech následuje po čtení úryvku z Tóry ještě čtení z Proroků. *Haftara* je nesnadno vysvětlitelný termín, protože se zároveň vykládá buď jako „závěr“, nebo jako „otevření“. Smysl je ten, že zatímco při čtení Tóry a Proroků je účastník synagogální bohoslužby povinen zachovávat mlčení, jakmile *haftara* skončí, je této povinnosti zproštěn. Podle jiného výkladu se čtení Proroků nazývalo *haftara* proto, že nahrazovalo čtení *paraši*, jež zakázal Antiochie IV. Epifanés (168-165 př. Kr.). *Haftara* pro určitý den se nevybírala náhodně, ale ve vztahu k *paraše*, s níž byla spjata buď frází, slovem, nebo jedním či několika společnými tématy.

- *deraša*, po *paraše* a *haftaře* následoval ještě třetí významný prvek, *deraša*, homiletický komentář, jehož posláním je aktualizovat vybrané úryvky z Bible, vysvětlit je a přizpůsobit je potřebám společenství. *Deraša* obvykle

¹⁰Sante, Carmine Di: Židovská modlitba, s.80.

zachovává přesně stanovený vzorec: kazatel se snažil spojit *parašu* a *haftaru* pomocí několika biblických veršů ze Spisů a Žalmů. Tyto verše se nazývaly *petichtot*, protože díky nim se „otvíral“, tj. vysvětloval smysl vyslechnutých úryvků. Tímto způsobem kazatel uskutečňoval jednotu všech tří oddílů hebrejské Bible, Tóry, Proroků a Spisů.

Celá bohoslužba byla prokládána zpěvem žalmů, také modlitby a čtení byly zpívány. Výklad zpravidla příslušel zákoníkům, ale principiálně se ho mohl ujmout každý - i host nebo cizinec. Nás teď bude zajímat způsob, jakým se přednášely biblické perikopy a způsob zpěvu žalmů.

Biblické verše byly rozděleny podle syntaktického a významového klíče do určitých jednotek pomocí úvodních, středních a finálních kadencí. Důležité prvky textu byly zvýrazněny melodickým pohybem směrem od recitačních konstant. Vzniklý systém byl pojmenován *pissuk te'amim* a byl nejprve předáván ústní tradicí. Jako metoda k zapamatování a předávání systému sloužila tzv. *cheironomie* - starověká egyptská praxe naznačování průběhu melodie a rytmu pomocí pohybu rukou a prstů (na četných vyobrazeních jsou zachyceni „dirigenti“, kteří taková znamení dávají zpěvákům, flétnistům, harfenistům atd.).

Kantilace Písma

Teprve v 5. století docházelo k pokusům o písemnou fixaci kantilace textu. Místo instrumentální hudby více a více rozvíjely vokální formy synagogální zpěvné recitace, tzv. kantilace. Vrcholem a vzorem byly žalmy připisované Davidovi. Ani z této doby nemáme žádné zápisy melodií. Na některých odlehlých místech severní Afriky, v Jemenu, Persii, Babylonu a Sýrii, však přežívala ústní tradice, její projevy sbírali hudební etnologové a badatelé, např. Idelsohn (*Michels*).

První systémy byly značně primitivní, jiné soustavy byly naopak velmi složité - babylónský systém z přelomu 7. a 8. století používal označování akcentů počátečním písmenem názvu. Nakonec se jako nejlepší prosadil systém *tiberiadských masoretářů*, který je úzce příbuzný s byzantskými ekfonetickými neumami. Nelze však předpokládat, že by masoretské značky byly záznamem původního způsobu kantilace, jak můžeme vidět např. na židovských komunitách v Jemenu a v Buchaře, které nedbají masoretských akcentů a kantilují zpěv mnohem jednodušším psalmodickým způsobem. Doklady o biblické kantilaci existují již v rané talmudické literatuře.

Psalmodie (přednes žalmů)

Psalmodií rozumíme zpěv 150 písní, které obsahuje kniha Žalmů Starého Zákona. Podobné zpěvy jsou i v jiných knihách Starého Zákona (např. Debořina píseň), nazývají se však kantika. Dnes víme, že historie knihy Žalmů se rozkládá v rozmezí asi tisíce let (1200-200 př.Kr.). Hudba sleduje stavbu žalmového verše, tj. převádí verš do určité melodické floskule, dodává mu tak jisté slavnostní ozvláštnění (podle J. Orla).

Hudební ztvárnění žalmů vychází z poetické struktury. Hebrejská poezie nezná pravidelný rým a jiné básnické prostředky, které známe dnes a které pramení v klasické antické kultuře. Je založena na principu tzv. *paralelismu membrorum*, který využívá dichotomické (vzácněji trichotomické) stavby poměrně volných veršů. Rozeznáváme druhy paralelismů:

1. synonymický - druhý *hemistich* (polovina verše) vyjadřuje jinými slovy totéž, co první *hemistich*, (př. Ž 114: *Když vycházel Izrael z Egypta, Jákobův dům z lidu temné řeči* - Jákobův dům je synonymum pro Izrael, lid temné řeči zase pro Egypt apod. Tím se dosahuje zintenzívnění myšlenky.).

2. antitetický - kontrast *hemistichů*, druhá polovina verše přináší myšlenku opačnou k první (př. Ž 9: *Budu se radovat,*

jásotem tě oslavovat, tvému jménu, Nejvyšší, pět žalmy. Moji nepřátelé obrátí se nazpět, upadnou a zhynou před tvou tváří).

3. syntetický - druhý hemistich rozšiřuje nebo doplňuje první (Ž 119: Blaze těm, kdo vedou bezúhonný život, těm, kdo žijí tak, jak učí Hospodinův zákon).

Tato poetická struktura dala vzniknout hudební formě psalmodie, která má podobně jako paralelismus biparitní strukturu. Psalmodii je možno považovat za kolektivní hudební žánr, neboť její jednoduchý melodický materiál může být pochopen a reprodukován i průměrným publikem po jednom nebo dvou verších. Estetický efekt je dosažen kontrastem mezi stabilizačním prvkem stále se opakující melodické fráze a stále se měnícím textem. Po několika repeticích se pozornost obrací ke slovům, která přinášejí kontinuálně něco nového, zatímco melodie spolu s modulací hlasu vstupuje do podvědomí a vytváří určitou náladu, která eventuálně asociuje s různými emocemi nebo s určitým svátkem či časem modlitby. Na rozdíl od gregoriánského chorálu jsou židovské psalmodie poměrně flexibilní, tzn. v průběhu žalmu se mohou měnit.

Začátek, střed a konec věty je zdůrazněn vícetónovým melismatem: melodický vzestup na začátku (později *initium*), poloviční závěr na vedlejším tónu s prodloužením a cenzurou ve středu (*mediatio*) a sestup k základnímu tónu na konci (*finalis*). Žalmy se zpívaly zprvu antifonicky, později responsoriálně.

Responsorium

De-us vir-tu-tum, con-ver-te nos, et o-sten-de fa-ci-em tu - - - am, et

sal-vi-e-ri-mus. V. Qui re-gis I-sra-el in-ten - -

C Responsoriální psalmodie, milánský ritus (4. stol.?)

4. Papež Řehoř I. Veliký

Papež Řehoř I. Veliký byl význačný liturgický reformátor. Jeho životopisec Johannes Diaconos o něm píše, že něco přetvořil, některé modlitby vyškrtl a některé položil na jiná místa. Nezdráhal se přijmout ani některé východní formy, což mu někteří dokonce vytýkali.

Gregoriánský chorál je jednohlasý bohoslužebný zpěv liturgie římského ritu nazvaný po papeži Řehořovi I. Velikém (590 - 604), kterému zbožná středověká legenda připisovala autorství většiny melodií. Ve skutečnosti je chorál výsledkem mohutného syntetického procesu, který probíhal po celé první tisíciletí existence křesťanské církve. Řehořova zásluha i na poli organizace a kodifikace již hotových melodií je přinejmenším sporná, nejpravděpodobnější je, že se jeho jménem zaštitili pozdější reformátoři. Pod pojmem gregoriánský chorál rozumíme pouze chorální zpěv římské provenience, který se stal po Řehořových reformách úředně závazným pro celou latinskou církev (až na malé výjimky několika lokálně trpěných ritů, jako např. ambroziánský v Miláně).

Papež Řehoř I. (Gregorius) zvaný Veliký, římskokatolickou církví považovaný za svatého a učitele církve, se narodil kolem roku 540 v římské senátorské rodině. Podobně jako Ambrož nejprve zastával vysoký světský úřad. Po smrti svého otce se však vzdal světské kariéry a rodový palác na Monte Celio proměnil v klášter, ve kterém se oddával přísnému asketismu. Papež Pelagius II. jej však roku 579 jmenoval svým zástupcem v Konstantinopoli. Roku 586 se Řehoř vrátil zpět, ale v papežských službách již zůstal. Když pak Pelagius zemřel za morové epidemie roku 590, byl jeho nástupcem zvolen přes svůj odpor právě Řehoř.

Jeho čtrnáctiletý pontifikát je nabitý diplomacií v politicky složité době (záchrana Říma před Langobardy, vymanění Itálie ze závislosti na Byzanci, orientace na germánské národy), rozsáhlou charitativní činností a mnoha církevními reformami,

kteřé usilovaly o sjednocení západní cířkve a posílení vlivu papeřství. Mimo jiné reorganizoval správu papeřských statků, vydal *Liber regulae pastoralis*, podle kteřé byli vzdělávání kněží ještě v pozdním středověku. Reformy, kteřé Řehoř prováděl, se dotkly i oblasti liturgie. Tím začíná boj o výsadní postavení římského ritu v latinské cířkve. Je redaktorem *Sacramentaria gregoriana*, jakéhosi vzorového misálu, kteřý měl sloužit jako předloha pro další vývoj ritu. V sakramentáři již je v podstatě hotov Římský kánon v podobě, v jaké ho známe dnes, a dále všeobecný mešní řád, kteřý byl stanoven jako neměnitelný. Na ostatních částech se mělo dále pracovat.

Gregoriánský chorál je po Řehořovi pojmenován v souvislosti s legendou, podle kteřé je zakladatelem římské *scholy cantorum* a autorem chorálních melodií. Ve skutečnosti jsou Řehořovy zásluhy spíše charakteru organizačního a reformního. Pěvecká škola existovala v Římě již před ním, Řehoř však školu reorganizoval. Schola sestávala ze sedmi zpěváků: první tři snad vystupovali i sólisticky, čtvrtý (nazývaný *archiparaphonista*, „hlavní spoluzpěvák“) a pátý až sedmý (*paraphonista*, „spoluzpěvák“) zpívali jen sborově, možná i vícehlasně. K zesílení zvuku sloužily dětské hlasy (paralelně v oktávě). Schola cantorum se stala vzorem, podle něhož se zakládaly školy v celé Evropě (nejslavnější v Tours, St. Gallen ad.). Tak se začal šířit gregoriánský chorál.

Ještě za Řehořova života odchází do Anglie šířit římskou liturgii opat Augustin. Dalšími významnými šířiteli byli papeřové Vitalianus (657-672) a Hadrián I. (772-795), kteřý vyslal na žádost Karla Velikého do franské říše s opisy příslušných liturgických knih speciálně vyškolené mnichy: Theodora, Benedikta a Petra, kteří učili v Métách a Soissonu, a Romana, kteřý cestou onemocněl a zůstal ve švýcarském klášteře St. Gallen. Zde také založil věhlasnou pěveckou školu, ze kteřé vzešlo mnoho významných středověkých

hudebníků, skladatelů a teoretiků. Karolínská doba má i svoji stinnou stránku, snaha po sjednocení bohoslužeb s římským ritem vedla k násilnému potlačování místních liturgií.

Centry, odkud se šířila znalost gregoriánského chorálu, byly (mimo klášterní školy) mnišské kláštery, především benediktinská opatství. Mimo již zmíněný St. Gallen to byly kláštery v Métách (Metzu), Fuldě (Německo), Corbie aj.

Klášter St. Gallen vznikl na místě poustevny sv. Havla, iroskotského misionáře z poč. 7. století. Původně poustevnický žijící mniši zde v letech 830-867 vytvořili velký klášterní komplex, který se stal významným střediskem křesťanské kultury.

Zprávy o Řehořově hudební činnosti pocházejí až z konce 8. a 9. století od Hadriana I., Lva IV., Egberta z Yorku a od Řehořova životopisce Jana Diakona. Z těchto a jiných skutečností (nekompatibilita dochovaných opisů antifonáře s kalendářem svátků Řehořovy doby) usuzovali někteří badatelé, že reformátorem gregoriánského chorálu nemohl být Řehoř Veliký, ale některý z papežů z přelomu 7. a 8. století. Názor vyvolal prudkou reakci ze strany benediktinských mnichů a spor se rozvinul do vleklé polemiky.

5. Gregoriánský chorál od vlády Karla Velikého do II. vatikánského koncilu

Období od vlády Karla Velikého do konce prvního tisíciletí můžeme nazvat zlatým věkem gregoriánského chorálu. *Ordo romanus primus*, který pochází z 8. století, však v podstatě zachycuje velkou bohoslužbu papeže Řehoře Velikého. Bohoslužba obsažená v *Ordo romanus primus* znamená vrchol slavnostnosti, současně se však vyvíjí vlivem klášterního života a rozvojem převahy kněžského prvku v kláštorech i tichá mše svatá.

Podstatná část repertoáru byla již hotova a kodifikována, chorál byl pěstován na mnoha místech v Evropě. Vznikají první

středověké hudebně-teoretické spisy, které navazují na antickou tradici. Nejvýznamnějšími teoretiky tohoto období byli Aurelianus Reomensis a Hucbald ze St. Amand (zemřel 930). Již před jejich dobou došlo k postupnému převažování diatoniky v latinském církevním zpěvu a eliminaci ostatních tónových soustav (chromatika, enharmonika). Vznikaly čtyři oktávové stupnice, nazývané mody, které byly charakterizovány polohou půltónů mezi celými tóny. Do 8.století se přidává k těmto modům ještě tzv. mody plagální (odvozené).

V této době rozkvětu se začínají objevovat první známky dekadence. Objevují se počátky tropování - podkládání druhotného textu dlouhým jubilacím. Tropování původně vzniklo jako mnemotechnická pomůcka pro zapamatování dlouhých melodií v době neexistence notového písma. Již z konce 7.století pocházejí první zmínky o vícehlasu, ve století devátém máme nejspíše z Hucbaldova okruhu zprávy o paralelním organu. Vícehlas do liturgie pronikal z hudby světské, založené na jiných principech než gregoriánský chorál, což se také nepříznivě podepsalo na přednesu a předávání chorálních melodií.

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

Pronikavá změna zasahuje také neumovu notaci. Za účelem přesného zachycení i větších intervalů byly používány dvě

čáry, brzy k nim přibyla třetí linka a vývoj systému (čtvrtá linka) završil Guido z Arezza (zemřel 1050). Z písmen, které označovaly linku C a F, se později vyvinuly klíče. Do této osnovy bylo možné přesně zaznamenat průběh gregoriánských melodií, které ve většině nepřesahovaly rozsah nóny.

Úpadek gregoriánského chorálu souvisí také s celkovým duchovním úpadkem středověké církve. Už pokonstantinovská církev se pokouší soutěžit s pohanskými kultury. Na synodě v Laodiceji (367) je nařízeno, že liturgický zpěv má být pro příště věcí pouze ustanovených kantorů. Pod vlivem gregoriánských reforem se pěvecké sbory profesionalizují, repertoár se stává náročnější. Situace se ještě zhoršila během tzv. galikanizace římského ritu, kdy dochází k oddělení kléru a laiků při mešní bohoslužbě. Navíc pokřesťanštění evropských národů spojené s úředním zaváděním římské liturgie v latinské řeči odcizuje původnímu smyslu bohoslužby jak lid, tak i nevalně vzdělané kněžstvo.

Duchovní úpadek církve spojený s přemírou jejího bohatství a moci vedl k výbuchu reformačního hnutí a donutil římskokatolickou církev k zamyšlení nad vlastním stavem. Vzniklou situaci měl vyřešit Tridentský koncil (1545-1563), který vedle polemického vymezení katolické doktríny vůči protestantismu položil základ rozsáhlé liturgické reformě. Reforma mše byla předznamenána snahou o odstranění deformací liturgie, prostředkem mělo být zavedení přesně definované a po celém světě do posledního slova závazné liturgie. Příslušné liturgické knihy - misál a breviář - nevydal koncil, ale až papež Pius V. (breviář 1568, misál o dva roky později). Potridentská liturgie je charakterizována jednak svou centralistickou uniformitou (vlastní rity bylo povoleno ponechat pouze tam, kde byly alespoň 200 let staré). Liturgie tak byla na 400 let zakonzervována a až do tzv. liturgických hnutí a II.vatikánského koncilu se nevyvíjela.

V 17. a 18.století dochází vlivem neznalosti původní interpretace a také díky estetickým kritériím doby k dalšímu úpadku gregoriánského chorálu. Vzniká tak velké množství tzv. pseudogregoriánských zpěvů - skladatelé se pokoušejí tvořit melodie podle středověkých pravidel, ovšem v pojetí soudobého vkusu a ovlivněné moll-durovým tonálním cítěním.

V druhé polovině 19.století se začínají ozývat hlasy po reformě již neudržitelného stavu liturgické hudby. Tato snaha získala konkrétní podobu v tzv. řezenské reformě chrámové hudby, kterou inicioval regensburžský kněz F.X. Witt - návrat ke gregoriánskému chorálu. Roku 1868 založil Všeobecný cecilijský spolek, pojmenovaný po katolické patronce hudebníků. Vedle pozitivní snahy odstranit z liturgické hudby prvky operní a zábavní hudební produkce se dopustili ceciliáni i mnoha omylů a tragických chyb: zničili např. mnoho vzácných barokních varhan, které neodpovídaly jejich zvukovému ideálu. Roku 1873 došlo v Regensburgu k vydání medicéjské verze *Graduale Romanum*. Toto vydání dosáhlo úředního potvrzení papeže Pia IX. a apropace Kongregace pro obřady, později bylo vydáno u Pusteta jako závazné úřední vydání.

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

Tyto vlastnosti duchovní hudby (tj. posvátnost, uměleckost a všeobecnost) jsou v nejvyšším stupni v gregoriánském chorálu, který je proto vlastním zpěvem, který církve zdělila po předcích, jejíž žárlivě střežila po dlouhá staletí ve svých liturgických knihách, jejíž jako svůj přímo předkládá věřícím, jejíž výhradně předepisuje v některých částech liturgie a jejíž nejnovější bádání přivedlo k jeho původní ryzosti a čistotě. Z těchto důvodů byl gregoriánský zpěv vždycky pokládán za nejvyšší vzor posvátné hudby. Starobylý, tradiční gregoriánský zpěv se má tedy hojně zavádět k bohoslužebným úkonům, a budtž

všichni přesvědčeni, že žádný církevní úkon nepozbude na své slavnostnosti, i když nebude doprovázen jinou hudbou než touto.

Druhý vatikánský koncil si vytkl mimo jiné také za cíl reformu liturgie. Zásadním dokumentem v této věci je Konstituce o posvátné liturgii *Sacrosanctum concilium* (1963), ve které jsou chorálu věnovány následující oddíly:

*Církev považuje gregoriánský chorál za vlastní zpěv římské liturgie. Patří mu tedy při liturgických úkonech - jsou-li jinak stejné podmínky - čelné místo.*¹¹

*At' je dokončeno typové vydání knih gregoriánského chorálu. Mimoto at' je pořízeno kritické vydání knih, vyšlých už po reformě svatého Pia X. Dále se doporučuje, aby byla vydána sbírka jednodušších melodií pro menší kostely.*¹²

Povolení národních jazyků znamenalo ústup latinské liturgie a zájmu o gregoriánský chorál. Stává se doménou především profesionálních koncertních těles. V bohoslužbě se ujaly spíše jednodušší formy, především ty, kde nebyl problém podložit melodii textem v národním jazyce (orace, žalmy).

¹¹Sacrosanctum Concilium, kap. 6: Liturgická hudba (116), s. 165.

¹²Sacrosanctum Concilium, kap.6: Liturgická hudba (117), s. 165.

III. TEORETICKÁ ČÁST

6. Gregoriánská notace

Když neexistovaly noty, používali středověcí teoretikové písmena abecedy. V 9. století nastaly první pokusy o vytvoření notového písma, až se prosadila tzv. neumová notace bezinková. Její doba rozkvětu je 10. a 11. století. Ještě během této doby se neумы začaly přenášet na notové linky, tento systém pak zdokonalil Guido z Arezza (zemřel roku 1050). Označení „neuma“ je řeckého původu (tzn. pokynutí), význam tohoto slova je vykládán nejednoznačně. Dnes se jím označují tóny nad jednou slabikou, a to bez ohledu na to, zda jde o notu jedinou nebo více not. od 10. století se neумы psaly nejdříve „in campo aperto“ (na otevřeném poli), tj. nad textem mezi řádky bez linek. Průběh melodie tím byl znázorněn jen přibližně. Rozděluje se na dva základní druhy: punktová (tečková) notace a akcentová notace.

Akcentová notace rozlišuje vyšší notu od nižší pouze tvarem značky, což je ovšem možné jen náznakově a nedokonale. Zato je však tato notace schopna vyjádřit jemnosti výrazu. Patří k ní svatohavelská notace.

Punktová notace se snaží udávat vzdálenost tónů rozdílným umístěním jednotlivých značek v prostoru - ovšem opět nepřesně, náznakově. Patří k ní laonská (métská, lotrinská) notace.

6.1. Adiastematická notace

V době, kdy se konstitoval gregoriánský chorál a v epoše bezprostředně po ní, bylo neporušené uchování původně koncipovaného hudebního ztvárnění textu garantováno živou pěveckou praxí, předávanou ústní tradicí. Na ní však dnes nelze navázat, neboť již dávno, nejpozději od 11. století, vyhasla. Síla ústní tradice slábla již od konce 9. století. Veškeré snahy o zastavení úpadku nebyly schopny tomuto procesu zabránit. Stala se však důležitá věc: po prvních pokusech ke

konci 9. století byl gregoriánský chorál od začátku 10. století poprvé zaznamenan hudební notací. Tento nejstarší způsob hudebního záznamu gregoriánských zpěvů, který se obecně nazývá neumovou notací, je jedinou přístupovou cestou k realizaci gregoriánského chorálu. Nejstarší rukopisy s hudební notací obsahují adiastematické neumy, které jsou psány volně v prostoru nad textovými řádky (*in campo aperto*), jsou bez linek a tedy bez přesnějších údajů tónových kroků. Nejvýznamnější z těchto rukopisů s adiastematickou notací patří k notačnímu okruhu svatohavelskému a laonskému. Hlavním zástupcem svatohavelského je kodex 359 ze St. Gallen a kodex 121 z Einsiedeln. Notační okruh laonský je téměř výlučně reprezentován kodexem 239 z Laonu. Oba druhy notací jsou použity v Graduálu Triplex z roku 1979.

Rukopisy s adiastematickou notací

Svatohavelská (st. gallská) notace

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

Svatohavelská notace je akcentová, adiastematická, s horizontálně zarovnanými znaky. Používá i dodatkových písmen. Rukopisy svatohavelské notace:

C: Cantorium. Kodex 359 klášterní knihovny St. Gallen, kolem roku 920

E: Kodex 121 klášterní knihovny Einsiedeln, po roce 934, ještě v 10. století

B: Kodex lit. 6 Státní knihovny v Bamberku, graduale kolem roku 1000 u sv. Jimrama v Řezně

G: Kodex 339 klášterní knihovny v St. Gallen, začátek 11. století

G 376: Kodex klášterní knihovny v St. Gallen, 11. století

G 381: klášterní knihovny v St. Gallen, 1. pol. 11. století

H: Kodex 390/391 klášterní knihovny v St. Gallen, mezi 986 a 1011

W: Kodex Guelf 1008 knihovny v Wolfenbüttel, kolem roku 1020

Laonská notace

Notace označovaná jako laonská (lorrainská, métská) se vyskytovala na území severovýchodní Francie a jižní Belgie, později se rozšířila i na jiná místa v Evropě. Patří k typu notací puntových s náznakem diastematiky (neumy různě v prostoru).

L: Kodex 239 knihovny v Laonu, kolem 930

Bretonská notace

Někdy nazývána také chartresská podle svého nejvydatnějšího pramene. Masivní adiastematická notace, rozšířená v Bretani a na jihu Anglie.

Ch: Kodex 47 knihovny v Chartres, 10. století

Francouzská notace

Notace ze střední Francie. Její předchůdkyní je notace paleofranská, některými badateli považovaná za původní vzor všech známých notací.

MR: Kodex z Mont-Renaud, 2. pol. 10. století

Beneventánská notace

BV 33: Kodex Biblioteca Capitolare v Beneventu, 10/11. století

Středoitalská notace

An: Kodex 123, Biblioteca Angelica v Římě, 1. třetina 11. století

6.2 Diastematická notace

Již v 10. století se vyskytují rukopisy, v nichž jsou neумы psány do prostoru. Tento druh notace, především je-li navíc doplněn linkami, vyjadřuje přesné tónové kroky melodie. Nazývá se proto diastematickou neumovou notací nebo neumovou notací na linkách, např. Kodex 34 z Beneventa a Kodex 776 B.N. Paříž, známý pod názvem kodex z Albi.

V gregoriánském chorálu platí, že nejsou žádné pevné kategorie notových hodnot, ale široká, nestanovitelná škola hodnotových odstínění, která odpovídají různým kontextům a která pocházejí z formotvorné síly textu. Subjektivitě interpreta je ponecháno dosti široké pole, subjektivní je otázka posouzení a určení přesnějšího dávkování různé hodnoty jednotlivých not zjištěné semiologií, otázka rytmických artikulací, rytmického napětí a uvolnění, vyrovnanosti, niternosti, živosti, intenzity výrazu. Hrají tu ovšem roli i další objektivní kritéria, která interpretovi staví určité hranice. Jde o funkci zpěvu v příslušném liturgickém okamžiku, ale též o akustiku prostoru, o konkrétní možnost scholy či sólistů.

Rukopisy s diastematickou notací

Beneventánská notace

Bv 34: Kodex Biblioteca Capitolare v Beneventu, 11./12. století

Mtc 546: Kodex z Montecassina, 12./13. století

Aquitánská notace

A: Kodex lat. 776 Národní knihovny Paříž, před rokem 1079

Y: Kodex lat. 903 Národní knihovny Paříž, 11. století

Métská notace

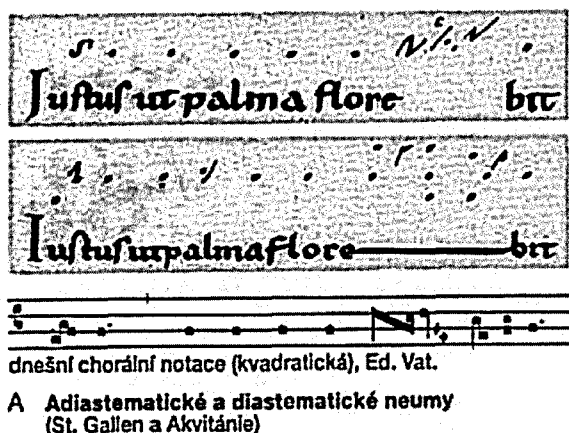
Kl: Kodex 807 Univerzitní knihovny ve Štýrském Hradci, 12. století

V: Kodex 759 z Verdun, 1. pol. 13. století

Francouzská notace

Rou: Kodex 0 v 16 z Petrohradu, 12. století

Mp: Kodex H 159 Lékařské fakulty Montpellier, dvojí notace: adiastematická francouzská neumová a alfabetická k udání intervalů, 11. století¹³



6.3 Další typy notací

Jednotónové neumy ze St. Gallen

Pro čtení se užívaly ekfonetické neumy (členění, kadence ad.), pro zpěvy melodické nebo akcentové neumy (vzestupný a sestupný pohyb). Nad každou slabiku připadá jednoduchá nebo několikátónová neuma s výjimkou delších melismat. Neumy neoznačují tónovou výšku, jen směr pohybu melodie:

Punctum (bod), pův. antický *accentus gratis*, znamená pohyb dolů, tedy nižší tón (ať už o sekundu, tercii, kvartu ad.) nebo setrvání v nízké poloze.

Tractulus, běžný znak je malá horizontální značka, pravděpodobně dovolující rychlejší psaní. *Gravis*, šikmý nebo hluboký *tractulus*. *Episema* může být přidáno k oběma formám. Poslední symbol, *tractulus* mající dvojité *episema*, je nalézán výlučně ve skupině a jenom v několika rukopisech.

¹³Orel, J.: Gregoriánský chorál. Interpretace, s. 39-40.

Virga (hůlka), pův. antický *accentus acutus*, pohyb vzhůru, tedy vyšší tón nebo setrvání ve vysoké poloze. Tenká čárka kreslená vzhůru a nakloněná doprava. *Episema*, malá kolmá čárka, může být přidána k hornímu konci *virgy*.



Podatus nebo *pes* (noha), sled nižšího a vyššího tónu. *Pes* je kombinací *puncta* a *virgy*, někde proto sestává ze dvou znamének.



Oriscus, může se objevit místo *virgy*, je psán jako vertikální vlnovka. Nezbytným předpokladem pro jeho použití je, že následující nota je nižší. Kromě toho má *oriscus* vztah i k notě předcházející.

Clivis nebo *flexa* (ohyb), je neuma o dvou notách, z nichž druhá je nižší než první. Sled vyššího a nižšího tónu, pův. antický *accentus circumflexus*.



Scandicus a **climacus**, vzestupný a sestupný sled tří tónů.



Torculus a **porrectus**, sled nižšího, vyššího a nižšího tónu a naopak.



Jednoduchá znaménka spojená dohromady se nazývají *ligatury*, tak je např. *pes* dvoutónová, *porrectus* třítónová *ligatura*. Jednoduchá znaménka složená dohromady se nazývají *konjunktury*, *climacus* je třítónová *konjunktura*.

K těmto znaménkům přistupují čtyř- a vícenásobné složené neумы. Např. *pes subbipunctis* je čtyřtónová apozice (spojení ligatury a konjunktury, stále na jednu slabiku).

Háčkové neумы

Pojmenované P. Wagnerem podle apostrofu, jsou notové znaky, které v sobě zároveň nesou informaci o přednesu, dělí se na *Likvescentní neумы*: na semivokálních *l, r, m, n*.

Ornamentální neумы: *strophicus* (dvou a třítónový, ve stejné výši) a *oriscus* - oba nejčastěji na tónech *c, b* nebo *f*, tedy nad půltónem (pravděpodobně chvění hlasu), dále *pressus, trigon, salicus, quilisma* (lehký průchodný tón, glissando?).

Kvadratická notace

Na rozdíl od moderní notace sestává chorální kvadratická notace ze systému čtyř linek a tří mezer. Pokud linky nestačí, užívá se i zde pomocných linek. Tato notace zná dva klíče: *C - do* a *F - fa*. Teoreticky mohou být tyto klíče na kterékoliv lince, v praxi se však *C* klíč nachází na 3. a 4. lince odspodu, klíč *F* stojí zpravidla na 3. lince, výjimečně na čtvrté.

	sanktgal.	métská	severofr.	benevents.	akvitánská	kvadrat. n.	gotická n.
punctum	· (\)	· ~	-	~	·	■	✓
virga	/ /	∫	∫	∫	∫ ∫ ∫	∫	∫
podatus (pes)	∫ ∫	∫ ∫	∫	∫	∫	■	∫
clivis (flexa)	∫	∫ ∫	∫	∫ ∫	∫ ∫	∫	∫ ∫
scandicus	∫ ∫	∫	∫	∫	∫	∫	∫
climacus	∫ ∫	∫ ∫	∫ (β)	∫	∫	∫	∫
torculus	∫ ∫	∫	∫	∫	∫	∫	∫
porrectus	∫	∫	∫	∫ ∫	∫	∫	∫

D Osm základních neum v různých podobách

pes subbipunctis	∫	∫
torculus resupinus	∫	∫
porrectus flexus	∫	∫
epiphonus	∫	∫
cephalicus	∫	∫
ancus	∫	∫ ∫

strophicus	∫ ∫ ∫	■ ■ ■ ■
oriscus	∫ ∫	■
pressus	∫	∫
trigon	∫ ∫	∫
salicus	∫	∫
quillisma	∫	∫

E Nejčastější neumy v sanktgallenské a kvadratické podobě

7. Melodie a rytmus

7.1. Gregoriánská melodie

Gregoriánské melodie se pohybují v rámci diatoniky. Traktát *Musica enchiriadis* v 9. století uspořádal tónový materiál podle vzoru řeckých tetrachordů, avšak odlišně a s latinskými názvy: *graves*, *finales*, *superiores* a *excellentes*. V 11. století vyzdvihl Guido z Arezza identitu tónů vzdálených o oktávu.

Jediná alterace vyskytující se v chorálních melodiích je alterace tónu *si* tónem *b*, nikdy ovšem v dnešním chromatickém smyslu, např. ve sledu *c-h-b-a*. Gregoriánské melodie respektují možnosti lidského hlasu: nikdy nepřekračují rozsah jedné a půl oktávy, použité intervaly rozsah kvinty. Můžeme tedy zobecnit, že gregoriánské chorální melodie jsou

z hudebního hlediska diatonické melodie čistě vokálního charakteru.

7.1.1.Mody

Jednohlasé melodie vykazují určité charakteristické znaky, které umožňují systematizaci do osmi modů - církevních stupnic. K těmto znakům patří

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

K systematizaci do osmi církevních stupnic došlo zřejmě až po vzniku gregoriánských melodií. Nejstarší popisy pocházejí z 9. století (Aurelianus Reomensis, Odo z Cluny). Čtyřem finálám odpovídají čtyři hlavní tóniny, autentické mody. K tomu přistupují čtyři plagální mody - vedlejší tóniny se stejnými finálami, ale s ambitem posunutým o kvartu níž.

V 9. až 10. století byly z ptolemaiovské tradice zprostředkované Boëthiem (zemřel 524) pod vlivem byzantského oktoechu převzaty názvy řeckých stupnic. Vinou omylu však názvy církevních stupnice vždy nesouhlasí s původními řeckými tóninami.

Melodie gregoriánského chorálu nevyužívají nahodile všech tónů diatonické soustavy, ale panuje v nich určitý vnitřní řád - některé tóny ve skladbě dominují, stávají se jejím strukturálním těžištěm, jiné tóny jsou méně stabilní a jejich postavení lze odvodit jen ze závislosti na tónech tvořících strukturu. Mnoho skladeb také používá určité ustálené fráze¹⁴,

¹⁴Jsou to tzv. *formule*, ve starší teorii se nazývaly *reperkuse*. Tento termín však teorie vyhradila pro útvary opakující za sebou stejný tón.

kteře jsou konstruovány právě na základě těchto zákonitostí. Těmto zákonitostem, které jsou definovány právě vzájemným vztahem tónů tvořících melodický pól k ostatním tónům, říkáme *mody*¹⁵.

Existují chorální zpěvy, ve kterých se melodický pohyb odehrává kolem jediného melodického pólu. Každý z těchto pólů je charakterizován jinými intervalovými vztahy k sousedním tónům. Mody, které mají jediný hlavní strukturální tón, nazýváme *pramody*. Jsou celkem tři a nazývají se podle označení tónových stupňů diatonické řady *do*, *re* a *mi*.

Pozdější vrstvu chorální kompozice tvoří melodie charakterizované dvěma hlavními strukturálními stupni - finálou (závěrečným tónovým stupněm) a dominantou (melodickým těžištěm, užívá se i názvů recitanta nebo tenor). O těchto modech hovoříme jako o bipolárních, protože melodické dění se odehrává v souvislosti se vzájemným vztahem finály a dominanty. Chorální zpěvy se dělí do čtyř skupin podle čtyř finál na různých tónových stupních. Tyto skupiny jsou označeny řeckými řadovými číslovkami: PROTUS (finála *re*), DEUTERUS (finála *mi*), TRITUS (finála *fa*) a TETRADUS (finála *sol*). V 8. století začaly být pod vlivem byzantského Oktoechu zpěvy organizovány do osmi skupin podle vztahu finály a dominanty. Z řecké teorie byl také zaveden pojem plagálních (odvozených) modů. Každá ze čtyř finálových skupin tak obsahuje dva mody, autentický a plagální, plagální se od autentického liší dominantou a ambitem (rozsahem melodie). Každý z osmi modů byl označen římským pořadovým číslem I. - VIII. Později (asi od 10. století) se začalo užívat i názvů vypůjčených z řecké teorie, které se však nekryly s původními řeckými stupnicemi. Pro plagální mody byla zavedena také předpona *hypo-* s ohledem na ambitus, který byl v plagálních modech určen

¹⁵Slovo *modus*, -i, m. v latině znamená "způsob", "pravidlo".

posunutím vrchního tetrachordu dolů.

Až do konce 15. století byl základem hudební teorie tzv. *hexachordální systém* Guidona z Arezza, který celou tónovou soustavu uzavřel do systému tzv. hexachordů – řad šesti tónů. Jestliže melodie překročila hranice jednoho hexachordu, ocitla se v jiném, tzv. *mutatio*.

Hexachord je řada šesti tónů se stálou intervalovou strukturou: dva celé tóny dole, půltón uprostřed a dva celé tóny nahoře. Aby usnadnil zapamatování hexachordu a tím umožnil zpěv neznámých melodií „z listu“, podložil Guido z Arezza tónům hexachordu slabiky pocházející ze stavojanského hymnu z 8. století (melodie je však zřejmě Guidonova).

The image shows four staves of musical notation in G-clef. The lyrics are: "Ut que-ant la-xis Re-so-na-re fi-bris", "Mi-ra-ge-sto-rum Fa-mu-li-tu-o-rum", "Sol-ve-pol-lu-ti La-bi-i-re-a-tum.", and "San-cte Jo-han-nes." The syllables "ut", "re", "mi", "fa", "sol", and "la" are highlighted in yellow. A green box highlights a triplet of notes with the syllables "ut re mi fa sol la" underneath. The triplet is marked with a '3' and a '3!' above it.

B Hexachord a solmizační slabiky ve svatojanském hymnu (Guido z Arezza, † cca 1050)

První slabiky veršů *ut, re, mi, fa, sol, la* připadají na tóny *c d e f g a*. Slabiky označují relativní tónovou výšku, takže půltón je vždy mezi slabikami *mi* a *fa*. Hexachord byl postaven na tónu *c*, *g*, později *f*:

C: *hexachordum naturale*

G: *hexachordum durum* (s tónem *h*)

F: *hexachordum molle* (s tónem *b*).¹⁶

Celý systém pokrylo sedm částečně se překrývajících

¹⁶Michels, U.: Encyklopedický atlas hudby, s. 189.

hexachordů, které si zpěváci pamatovali. Myšlení v hexachordech a zpěv podle slabik, tzv. solmizace, umožňovaly zpěvákům udržet polohu půltónu nebo ji najít při odpovídající mutaci.

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

7.1.2. Druhy melodického pohybu

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

a) **Sylabické zpěvy** (z lat. *syllaba*, *ae f.* = slabika) jsou zpěvy, ve kterých jedné slabice textu odpovídá jeden tón melodie (výjimečně dvou- či třítónová skupina). Do této skupiny patří např. psalmodie, hymny, mnoho antifon officia. Analogicky sem patří také sekvence, ačkoliv vznikaly druhotnou sylabizací melismatických melodií.

b) **Oligotonické zpěvy** (z řec. *ολιγος* = malý, krátký, nepatrný) jsou zpěvy, ve kterých jedné slabice textu odpovídá jedna tónová skupina (výjimečně dvě nebo více). Tento druh

melodického pohybu se ve starší teorii nazýval nepřesně neumatický, podle neum, které jsou grafickými reprezentacemi jednotlivých tónových skupin. V oligotonickém stylu jsou složeny antifonální zpěvy mešního propria - introity a communia.

c) **Melismatické zpěvy** jsou charakterizovány větším počtem tónových skupin nad jednou slabikou textu, které se tak spojují do poměrně dlouhých melodických úseků zpívaných na jediném vokále - tzv. melismat (z řec. μελος = nápěv, melodie). Příkladem melismatického stylu mohou být responsoriální zpěvy propria - graduale, alleluia, tractus.

7.2 Gregoriánský rytmus

7.2.1 Původní rytmus

Oproti mensurální hudbě je pro gregoriánský chorál charakteristický volný rytmus, který vychází z textu a není sevřen do fixních rytmických schémat (taktů). V průběhu benediktinských paleografických bádání se objevila také otázka, jak vypadal původní rytmus gregoriánského chorálu. Badatelé se záhy rozdělili do dvou táborů, podle dvou teorií vzájemném poměru jedno- a vícetónových skupin:

a) Ekvalisté (z lat. *aequalis* = stejný) vycházeli o předpokladu, že všechny tóny mají přibližně stejnou délku. Všechny základní doby jsou stejně dlouhé s výjimkou těch, které se nepatrně prodlužují nebo zdvojují (kadence, noty označené tečkou), gregoriánský chorál má složený rytmus, který je charakterizován jako nepravidelný řetězec dvou- a tříosminových taktů.

b) Mensuralisté se domnívali, že stejnou délku mají nikoli tóny, ale celé tónové skupiny - neумы se tak stávaly taktovými jednotkami pravidelného rytmu (odtud název mensuralismus). Mensuralistické teorie byly méně rozšířeny a měly menší vliv na provozovací praxi gregoriánského chorálu.

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

7.2.2 Rytmická artikulace

Rytmus vytváří vztah napětí a uvolnění mezi jednotlivými slabikami a dělá smysl slova rozpoznatelným. Rytmus spojuje jednotlivé slabiky slova k rytmické jednotě, která dostává svůj život obvykle prostřednictvím vztahu napětí dvou pólů: pól napětí akcentované slabiky přitahuje k sobě pretonické slabiky (např. *benedícite*). Akcentem vzniklá pohybová energie plyne dále k pólu uvolnění, ke koncové slabice slova (např. *benedícite, gentes*). Takto vzniklá rytmická jednotka je nedělitelná, protože vždy potřebuje oba póly. Tyto póly mají odlišný charakter - první vytváří napětí v pohybu a předává ho dále, druhý pól přejímá pohyb a buď definitivně nebo přechodně ho ukončí. Příklad je převzat z J. Orla¹⁶:

B e n e d í c i t e, g é n t e s, (Deum nostrum)
* *

VI PsM

BE-nedí-ci-te, gen-tes, De-um nostrum. 147

a
b
c

Dobrořečte, národy, našemu Bohu

¹⁶Orla, Jaroslav. Gregoriánský chorál. Interpretace, s.47.

Textový příklad chce poukázat na větší hodnotu obou akcentovaných slabik u slov *Benedícite* a *gentes*. Tato vícehodnotovost se projevuje se větší intenzitou, která je typická pro akcent, a nikoliv v první řadě větší délkou slabiky (i když lehká tendence k větší délce není vyloučena). Při správné výslovnosti se hlas na obou akcentovaných slabikách spontánně trochu zvedne, čímž se vytvoří rytmické napětí. Obě akcentované slabiky mají ve srovnání s druhými jasnou větší hodnotu, která se projevuje především větší intenzitou, dále stupňující se melodickou tendencí a i větší délkou.

Existují i příklady, u kterých neplatí, že u každého slova jsou dva póly napětí. Např. u slova *Jerusalem* následující melodie se dá zjistit jen jeden pól¹⁷:

Laetáre Jerusalém
*

LAETÁ- RE Je-rú-sa-lém: 108,4

Raduj se, Jerusaléme

Slovo *Benedícite* z předchozího příkladu má dva póly, a to akcentovanou a koncovou slabiku. Totéž by se dalo předpokládat u slova *Jerusalem*, pokud by byla vzata v úvahu latinská akcentová pravidla (*Jerusalém*). Jde tu však o původně hebrejské slovo, které podle hebrejských pravidel má akcent na poslední slabice (oxytonon). V chorálu není jednota v akcentování, pokud jde o hebrejská slova - někdy se řídí

¹⁷Orel, Jaroslav. Gregoriánský chorál. Interpretace, s.48.

latinskými, jindy hebrejskými pravidly. Příklad vedení melodie jednoznačně poukazuje na akcent na poslední slabice slova Jerusalem. Slovo tu má jediný rytmický pól, poslední slabiku, která k sobě přitahuje předchozí tři. Tento pól má tedy dvojitou funkci - vytváří napětí i uzavírá rytmus slova.

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

Je třeba upozornit na to, že pouze textová analýza nepostihuje skutečný stav věci. Důležitá je analýza textu ve spojení s konkrétní melodickou podobou a jedině tak lze získat pochopení pro chorální rytmus. Gregoriánský chorál se neuskutečňuje jen v čistém slovním rytmu, ale má v něm podstatnou účast i melodie.

8. Gregoriánské formy

Chorální zpěvy jsou složeny v různých formách, které pak determinují jejich postavení a použití v liturgii. Repertoár gregoriánského chorálu obsahuje několik tisíc skladeb, z nichž každá má pevně definováno své místo v bohoslužbě, resp. kompoziční strukturu, která odpovídá příslušnému okamžiku liturgického slavení.

8.1 Struktura římské liturgie

Jádro římské liturgie tvoří dvě hlavní ohniska - *mše* a *liturgie hodin (officium)*. Oba liturgické celky mají svůj původ už v bohoslužbě Izraele: liturgie hodin a mešní bohoslužba slova v synagogálním ritu, eucharistická bohoslužba v ritu paschálního sederu. Chránový rituál se na vzniku křesťanské bohoslužby přímo nepodílel, teprve s rozšířením

obětního chápání mše se objevují dodatečné konotace na chrámovou bohoslužbu.

Mše

Hlavními částmi mše jsou bohoslužba slova a slavení eucharistie, zarámované do vstupních a závěrečných obřadů. Na celou liturgii se podíváme v podrobnějším přehledu, abychom snadněji pochopili zařazení jednotlivých forem:

▪ **Vstupní obřady (ritus initiales)**

- vstup - průvod celebranta a přísluhujících k oltáři během vstupního zpěvu (zpěv *introitu*)
- pozdrav a znamení kříže - před II. vat. koncilem následovalo *Introibo* se 43. žalmem *Judica me, Deus* jako součást celebrantovy přípravy
- *Confiteor* - výzva k pokání, jedna z nejstarších forem, v tridentské mši teprve po něm následoval vstupní zpěv
- *Kyrie eleison* (2.pol.5.stol.)
- hymnus *Gloria in excelsis* - ve sváteční dny a v neděli mimo adventní a postní dobu (6.stol.)
- vstupní modlitba - kolekta

▪ **Bohoslužba slova**

- I. čtení (SZ, ve velikonoční době ze Sk) - v tridentské mši není, pouze v některé dny (Velký pátek, slavnost Vzkříšení) se četlo několik tzv. *prophetií* prokládaných zpěvem traktů
- responsoriální žalm - ze starořímské liturgie, obnoven II. vat. koncilem, obsahově koresponduje s prvním čtením
- II. čtení (epištola)
- zpěvy před evangeliem - *Graduale* (po koncilu možno zpívat i po prvním čtení) a *Alleluia* (někdy také Sekvence)
- evangelium
- homilie - před II. vat. koncilem se kázalo mimo mši

- *Credo* - nicejsko-cařihradské vyznání víry (o nedělích a slavnostech)
- přímluvná modlitba - v litanické formě, také obnoveno II. vat. koncilem

▪ **Eucharistická bohoslužba**

- obětní průvod a příprava darů (za zpěvu offertoria)
- modlitba nad dary
- eucharistická modlitba: úvodní dialog
preface
Sanctus a Benedictus (pokračování preface)
Mešní kánon (epikléze, slova ustanovení, komemorace, doxologie)
- Modlitba Páně a embolismus
- obřad pozdravu pokoje
- lámání chleba a *Agnus Dei*
- přijímání eucharistie za zpěvu *communio*
- modlitba po přijímání (*postcommunio*)

▪ **Závěrečné obřady**

- požehnání (v pohřební mši chybí)
- propuštění (*Ite missa est* nebo *Benedicamus Domino* (v předkoncilní mši bylo pořadí opačné, tedy nejprve *Ite* a potom požehnání, po kterém ještě následovalo tzv. poslední evangelium - čtení janovského Prologu)¹⁸).

Jednotlivé části mše se dělí podle toho, zda je jejich text při každé mši neměnný (*ordinarium*) nebo proměnlivý podle příslušného dne (*proprium*). Z hlediska církevního zpěvu patří do *ordinaria* *Kyrie*, (*Gloria*, *Credo*), *Sanctus*, *Benedictus*

¹⁸Pokorný, L.: Liturgika V. Mešní řád římského misálu, s. 14-40.

a *Agnus Dei*. Součástí propria jsou *Introitus*, zpěvy stupňové (*Graduale*, *Alleluia* nebo *Tractus* a nejmladší útvar *Sekvence*), *Offertorium* a *Communio*.

Officium

Pod pojmem officium (jinak také Denní modlitba církve nebo Liturgie hodin) rozumíme jisté pevně strukturované modlitby svázané s určitou denní dobou. Původ liturgie hodin je třeba také hledat v židovském zvyku modlit se v určité hodiny (v době chrámové oběti). V prvokřesťanských dobách bylo zvykem modlit se společně ráno (*laudes*) a večer (*vesperae*, nešpory) soukromě o 3., 6. a 9. hodině. Původně modlitba celé obce se později (vlivem neznalosti latiny) stala doménou výhradně kléru a mnišstva. Mniši modlitbu rozšířili o noční modlitby (*matutinum*), první hodinu po laudách (*prima*) a kompletář pro ukončení dne. Teprve až II. vatikánský koncil podnikl potřebné kroky, aby liturgii hodin reformoval a zbavil výlučně klerikálně-monastického charakteru: zjednodušil strukturu, očistil ji od mytologických prvků, povolil užití lidové řeči a opět položil důraz na společnou modlitbu obce věřících.

Páteř liturgie hodin tvoří ŽALMY a biblická KANTIKA. Každá hodinka začíná úvodem *Deus in adiutorium*, pak následuje hymnus a žalmy. Každý žalm i kantikum má vlastní antifonu a každý končí doxologií *Gloria Patri*. Počet žalmů byl nyní redukován na tři (u kompletáře dva nebo jeden). Hodinka pokračuje tzv. krátkým čtením a zpěvem po krátkém čtení (*responsorium breve*). V laudách, nešporách a kompletáři pak následují příslušná evangelní kantika, v laudách a nešporách ještě přímluvy s modlitbou Páně. Všechny hodinky končí závěrečnou modlitbou a požehnáním.

Liturgický recitativ


Původ liturgického recitativu hledá můžeme hledat už v samé struktuře řeči. Každá řeč je na primitivní úrovni složena z hlásek, které je možno rozdělit na akusticky složitější nemuzikální konsonanty a akusticky jednodušší muzikální vokály. Ve vokálech je tedy skryt hudební element řeči, pokud vokál byť i jen nepatrně prodloužíme, změní se na tón. Je také možno vypořádat, recituje-li skupina lidí společně nějaký text (modlitbu aj.), každý začne ve své individuální tónové výšce, brzy se však sejdou na jednom tónu, takže vzniká určitý dojem monotónní hudby. Také prostředky k logickému členění mluveného projevu - větné přeryvy, pauzy, změna intonace, jsou prvky, které vytvořily formu liturgického recitativu.

Pro všechny recitativní formy jsou společné tři prvky (podle důležitosti) - tón recitace, zde nazývaný tuba, kadence a intonace (*initium*).

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

Versiculum


Nejjednodušší chorální formou je versiculum s odpovědí z officia. Je tvořeno vlastně jen tónem recitace se závěrečnou kadencí. Provedení vypadá tak, že předzpěvák nejprve na vzorec zazpívá text versicula (V.) a sbor mu odpoví textem odpovědi (R.) zazpívané na tutéž melodii:



V. Bene-di-cam Do mi-num in om-ni tem po-re.
R. Sem-per laus eius in o-re me-o.

Lekce a orace

Složitějšími formami recitativu jsou tóny orací (předsednických modliteb) a lekcí (liturgických čtení), které již využívají všech typů kadencí. Obojí má také diferencovanější dialogickou strukturu: orace končí lid stvrzujícím „Amen“, na Boží slovo přednesené v lekcích odpovídá slovy *Deo gratis* nebo u evangelia *Laus tibi, Christe*. Evangelium ještě předchází krátký dialog mezi předčítajícím a lidem. Z hudebního hlediska je zajímavé, jak nápěvy lekcí sledují dynamiku bohoslužby: srovnáme-li trojí *Verbum domini* po starozákonním čtení (a), po epištole (b) a po evangelium (c), vidíme postupné zvyšování kadenčního tónu:



a b c

Ver-bum Do-mi-ni. Ver-bum Do-mi-ni. Ver-bum Do-mi-ni.

V oracích a lekcích se vyskytují některé zvláštní případy: PAŠIJE co do obsahu patří ještě do lekcí, ale provedením se řadí spíše mezi liturgická dramata - evangelijní text je rozdělen mezi tři protagonisty: vypravěče (lat. *chronista* nebo *cantor*), Krista (*Christus*) a succentora (jestliže jde o hlasy dalších postav příběhu) nebo synagogu (jestliže jde o hlasy davu). Každá ze tří úloh je charakterizována rozdílným tónem recitace: tón vypravěče se pohybuje na *do*, tón succentora na vrchním *fa* a tón Krista na spodním *fa*. Poslední slova Kristova (*Eli, eli, lama sabactani*) bývají často bohatě melismaticky

zdobena. Jiná liturgická dramata, ve středověku velmi populární (vánoční a velikonoční hry), se již v současné římskokatolické liturgii nevyskytují.

Jinou specifickou formou jsou LAMENTACE z matutina pašijového týdne na slova Pláče Jeremiášova - jejich základem je opět recitativ, který se ovšem často pohyboval na různých recitačních tónech a byl prokládán mnoha oligotonickými či dokonce melismatickými plochami.

Preface

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

Prefaci předchází dialog mezi celebrantem a věřícími, který je velmi starého původu, v prosté formě se uchoval pouze v latinské tradici.

Modlitba Páně

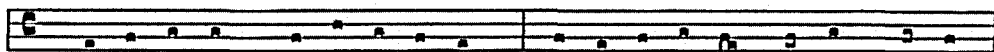
Modlitbou Páně (Otče náš, *Pater noster*) v mešní liturgii začíná modlitba k přijímání. Na tomto místě se objevuje v západních i východních liturgiích ve 4. století, zřejmě pod vlivem patristické exegeze, která „chléb vezdejší“ chápala ve svátostném smyslu. Na rozdíl od Východu, kde byla modlitba Páně skoro všeobecně společnou modlitbou lidu, objevuje se na Západě Otčenáš jako modlitba kněze, ke které se lid připojuje pouze potvrzujícím „amen“ nebo poslední prosbou (*sed libera nos a malo*). Nejstarší hudební zpracování Otčenáše v latinské tradici je v mozarabském *Pater noster*. Kněz jej recitoval v následujícím tónu s recitantou *la*, zatímco lid se připojoval po každé prosbě souhlasným Amen, po páté prosbě (o chléb) apelující formulací *Quia Deus es* a zakončoval poslední prosbou.

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



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

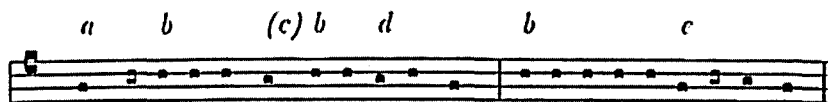
Gregoriánskou verzi máme doloženou od počátku 11. století, v nynější podobě až ze 14. století. Začíná ambroziánským dvoutónovým zdvihem, rozsah melodie se však rozšířil na kvartu počátečního tónu, takže se notuje o tón výš, aby nebylo stále nutno psát *b*. Melodie je oproti ambroziánské verzi mnohem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



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

Psalmodie

Psalmodie je chorální hudební forma založená na hebrejské poetické figuře paralelismus membrorum, univerzální melodický vzorec, na který lze zpívat jakýkoli žalmový text. Takto vypadá její obecná struktura (příklad je 6. tonus z officia):



- a) *initium* - úvodní intonace, přechod k tónu recitace
- b) *recitanta* - tón recitace (také tenor nebo dominanta)
- c) *flexa* - poklesnutí hlasem, užívá se tehdy, je-li první hemistich příliš dlouhý nebo jde-li o tříčlenný paralelismus
- d) *mediace* - střední kadence, zakončení prvního hemistichu
- e) *terminace* - finální kadence, zakončení druhého hemistichu.

8.2 Rozdíl mezi antifonálními a responsoriálními mešními zpěvy

a) Antifonální mešní zpěvy¹⁹

Původně byl tento pojem chápán ve smyslu protichórového způsobu přednesu žalmů, od konce 4. století byl tento pojem používán v souvislosti se zpěvem nazývaným antifonou, který byl vkládán mezi jednotlivé verše žalmů. Později se zpíval jen na jeho začátku a na konci a tvořil tak rámeček žalmu. V introitu a communiu jsou obě tyto skutečnosti zastoupeny - dvouchorové provedení žalmových veršů i jejich spojení rámcovým zpěvem libovolně opakovaným.

Ve formální výstavbě není žádného rozdílu mezi antifonálním a responsoriálním zpěvem. Oba mají strukturu A B A (antifona resp. responsum - verš - antifona resp. responsum). Rozdíly jsou zřetelné z hlediska:

- **liturgické funkce.** Antifonální zpěvy jako procesionální zpěvy doprovázejí liturgické dění, jsou k němu přidány a podřazeny.

Responsoriálním zpěvům jako zpěvům meditativním připadá

¹⁹Antifonální a responsoriální kategorie jsou problematické, protože popisují též jev, pouze v jiných typech zpěvů. Slovo antifona několikrát změnilo význam: pův.řecky znamenalo zpěv v paralelních oktávách. Později se pojem používal pro zpěv dvou sborů. V gregoriánském chorálu se slovo užívá pro zpěv, který sbor opakuje po určitém počtu veršů přednášených sólisty. Tutéž definici lze použít i pro responsum, opakující se odpověď v responsoriálních zpěvech. Rozdíl je pouze v tom, že psalmodie je více prokomponována.

nesrovnatelně větší liturgická hodnota.

- **kompozičního stylu.** U antifonálních zpěvů je antifona vytvořena sylabicky nebo oligotonicky, verše pak převážně sylabicky podle stálého modelu příslušného žalmového tónu.

Responsum a zejména pak verše responsoriálních mešních zpěvů představují melismatické kompoziční umění, které právě u těchto zpěvů dosáhlo svého vrcholu.

- **provedení.** Vzhledem k odlišnosti kompozičního stylu a tím i stupně obtížnosti je třeba verše antifonálních zpěvů zásadně zpívat střídavě polovinami chóru, verš, resp. verše responsoriálních zpěvů je třeba svěřit sólistovi.

Introit

Jde o zpěv spojený s žalmovými verši, který doprovází procesí celebranta a asistenci k oltáři a otevírá tak slavení eucharistie. Má svou funkci i v případě, že se žádná procesí nekoná - to je slavnostní zahájení liturgického slavení.

Schéma je antifona - verš žalmu - antifona.

Tímto schématem může zpěv probíhat tak dlouho, jak je to nutné k doprovodu procesí, resp. u slavnostní bohoslužby k doprovodu okuřování oltáře. Antifonu introitu zpívá schola, verše žalmů (provádějí se podle modelů slavnostnější psalmodie) se zpívají střídavě dvěma polovinami chórů.

Antifona v introitu má oligotonický styl. Text je brán převážně ze žalmů, někdy také mimo Písmo, chce-li naznačit téma liturgického slavení (např. introit *Salve sancta Parens*).

Melodie k introitu má vztah ke svému textu, tzn. nepoužívá předem daného melodického typu, ale je komponována pro svůj vlastní a nikoliv jiný text. Z tohoto důvodu se většina introitů vyznačuje dokonalou harmonií mezi slovem a tónem.

Communio

Communio je zpěv, který doprovází průvod věřících ke svatému přijímání. Svou strukturou je stejný jako introit, tj. zpívá

se střídavě antifona ke communiu s jednotlivými žalmovými verši, jejichž melodická podoba je s psalmodií introitu identická.

Schéma je tedy opět antifona - žalm - antifona.

Ve většině antifon ke communiu převládá oligotonický styl, má na rozdíl od introitu jednodušší rysy. Introit představuje téměř vždy slavnostní otevření tajemství dne, které se snaží naznačit, communio se zaměřuje spíše na eucharistii a na ten den čtené písmo, proto má communio spíše zdrženlivý charakter.

b) Responsoriální mešní zpěvy

Responsoriální zpěvy patří k nejstarším a neprokomponovanějším formám gregoriánského repertoáru. Mají v drtivé většině melismatickou hudební strukturu, která určuje také kompoziční postup: jelikož se nad každou slabikou vytváří vlastně samostatná melodie, nevyrůstá melodie jako celek přímo z textu (jak je tomu u oligotonických textů), ale je souhrnem melodických frází zhotovených z modálních formulí. Proto jsou pro mnoho responsoriálních zpěvů příznačné tzv. *typové melodie* - již hotové melodie, které jsou adaptovány na různé konkrétní texty - nebo technika tzv. *centonizace*²⁰ - kompilování melodií z různých prefabrikovaných formulí a frází. Mezi responsoriální formy patří *responsoria breve* a *prolixum* z officia a mešní zpěvy *graduale*, *alleluia* a z určitého hlediska také *offertorium*.

Responsoria v officiu

RESPONSORIUM BREVE, podle nové úpravy officia zpěv po krátkém čtení, se svým prostým sylabickým charakterem vymyká z melismatické faktury ostatních responsoriálních zpěvů.

²⁰Pojem doslova znamená „látání“, „flikování“. Pochází od slova *cento* = lat. oděv sešitý z několika kusů.

Skládá se z responsa, verše a první poloviny malé doxologie. Responsum má dvě části. Realizace probíhá tak, že kantor nejprve předzpívá responsum, které po něm sbor opakuje. Pak kantor zpívá verš, na který sbor odpovídá druhou částí responsa. Nakonec kantor zazpívá malou doxologii po slova *Spiritui sancto* a sbor ihned opakuje celé responsum.

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

8.3 Části mše

8.3.1 Ordinarium

Na rozdíl od propria, kde se text a tím i melodie mění podle liturgické doby a příslušného svátku, texty ordinaria zůstávají stálé, pouze některé jeho části (*Gloria a Credo*) se někdy vypouští. Mění se pouze hudební realizace, zvláště kratší texty (*Kyrie, Sanctus a Agnus Dei*) jsou komponovány ve všech typech melodického pohybu, od sylabického po melismatický. Pouze *Gloria a Credo* s ohledem na svou délku bývají komponovány téměř výhradně v sylabické nebo oligotonické podobě. Proto neexistují pro zpěvy ordinaria žádné pevné formy. Tyto zpěvy se nacházejí v *Kyriale* a jsou uspořádány do 18 ordinarií podle liturgických dob a závažnosti svátku. Pouze *Credo* má v gregoriánském chorálu jen šest nápěvů, vybrat je možno kterýkoliv.

Kyrie

Kyrie eleison (Pane, smiluj se) je zbytek řečtiny v latinské liturgii a ukazuje k vysokému stáří. Je to pozůstatek litanií, které se objevily v římské liturgii z Východu. Zdá se, že *Kyrie* zavedl papež Gelasius (492-496). Ještě v 7. století

nebyl počet invokací předepsán, volalo se tolikrát, kolikrát bylo potřeba. V 8. století je stanoveno trojí zvolání *Kyrie eleison*, trojí *Christe eleison* a znovu trojí *Kyrie eleison*. Po reformě II. vatikánského koncilu se zpívá *Kyrie - Christe - Kyrie* každé už jen dvakrát. Hudební formy *Kyrie* rozeznáváme tři:

1. a a a - b b b - a a a, např. *Kyrie V.*, slova „*Kyrie eleison*“ jsou i podruhé zhudebněna stejným způsobem.
2. a a a - b b b - c c c, v čisté podobě jen *Kyrie ad lib. IX.*, častěji s možností diference posledního *Kyrie*
3. a a a - c d c - e f e² (*Kyrie IX. a X.*).

Gloria

Chvalozpěv *Gloria in excelsis Deo* (*hymnus angelicus, doxologia maior*) bývá právem nazýván velkou doxologií. Je to starodávná součást bohoslužby. Vyskytuje se už kolem roku 380 v Apoštolských konstitucích, a to v řeckém znění. Původně byl součástí liturgie hodin (*laud*). Do římské mše se dostal až za papeže Symmacha (zemřel 514), kdy byl zpíván při pontifikálních mších o nedělích a svátcích mučedníků. Prostí kněží jej mohli zpívat pouze o velikonocích a o své primici. Až od 11. století se zpívá všeobecně. Po II. vatikánském koncilu je předepsán o nedělích (mimo dobu adventní a postní), slavnostech a svátcích.

Nejstarší hudební ztvárnění tohoto chvalozpěvu je *Gloria XV.*, které je galikánského původu. Pro svoji jednoduchost se toto *Gloria* stalo součástí tzv. *missy mundi* (*missa mundi* je ordinarium sestavené z nejjednodušších chorálních nápěvů. Toto ordinarium by měli podle přání církevní autority ovládat všichni římskokatoličtí věřící). Jeho melodika je příbuzná s melodikou chvalozpěvu *Te Deum laudamus* a mozarabského *Pater noster*.

Credo

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



Cre do in u-num Deum

Nejstarší znění Credo je Credo I (pravděpodobný vznik v 11. století). Jeho melodika vychází z psalmodických prvků I. žalmového tonu a tonu peregrinu. Naopak nejmladší je Credo III., které pochází ze 17. století, z doby tzv. *plainchant musical*, jakéhosi quasichorálního kompozičního stylu, ve kterém tvořili skladatelé H. Du Mont a F. Bourgoing.

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

Sanctus

Sanctus, chvalozpěv po prefaci na slova Iz 6, 3b rozšířená z kontextu „nebe (i země)“ a Mt 21,9 (Benedictus), se ještě v Hippolytově formuláři nevyskytuje, v římské liturgii se objevuje až v 5. století. V 6. století byl ještě společným zpěvem kněze a obce (v Galii ještě ve 12. století), ale o sto let později je již zpíván schólou kleriků. Je komponován různými způsoby, od nejjednodušších sylabických až po melismatické. Některá Sanctus nejsou původními melodiemi, např. Sanctus VIII. Je vybudováno z melodického materiálu antifony *O quam suavis* z I. nešpor svátku Božího těla. V tridentské mši byl Benedictus od začátku Sanctu oddělen

a zpíval se až po konsekraci, po II. vatikánském koncilu jsou obě části opět spojeny.

Agnus Dei

Agnus Dei jako zpěv k lámání eucharistického chleba před přijímáním (Agnus jako část ordinaria k lámání chleba se vyskytuje pouze v římském ritu. Ambroziánský, galikánský a mozarabský ritus mají antifonální zpěv *ad confractionem panis*) je součástí mše od časů papeže Sergia I. (zemřel 701). Text tvoří trojí invokace *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi*, po níž 2x následuje prosba *miserere nobis* a potřetí prosba, *dona nobis pacem*. Obsahově a strukturně se Agnus podobá Kyrie eleison, provedeno bývá také ve všech třech typech melodického pohybu. Formy (podle P. Wagnera): a-a-a, a-a¹-a, a-b-a, a-a-b, a-b-c. Ve mši za zemřelé jsou prosby *miserere nobis* a *dona nobis pacem* nahrazeny prosbami *dona eis requiem (sempiternam)*.

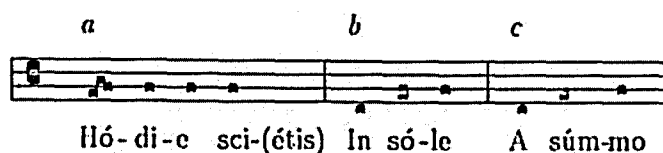
8.3.2. Proprium

Graduale

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

Forma graduale je třídílná: ABA, tedy sborem zpívané responsum - sólový zpěv - responsum. Graduální verše jsou (na rozdíl od standardních tónů v responsoriích officia) individuálními kompozicemi. Melismatika je v graduale velmi bohatá (až 30 tónů na slabiku), přesto však není samoučelná, neboť slouží k lepšímu pochopení textu a zdůraznění zvěstně důležitých slov, bohužel v konkrétním případě gregoriánského chorálu

pouze pro člověka znalého latinského jazyka. Většina gradualii nejsou originální kompozice na daný text, nýbrž skladby vzniklé metodou centonizace, nebo adaptace dané typové melodie. Typickými ukázkami druhé metody jsou např. některá graduale II. modu, která jsou složena pomocí téže typové melodie (např. *Hodie scietis, Excita Domine*). Melodická kostra je vždy stejná, ale přesto nejde o žádnou bezcennou kontrafakturu, neboť typová melodie je adaptována podle individuálního textu. Autor vždy raději drobně pozměnil intonaci nebo zopakoval nějaký tón či skupinu tónů, než by dopustil nekompatibilitu melodie s akcentovou strukturou textu:



Alleluia

Ačkoliv je *alleluia*²¹ nejmladší autentickou součástí propria, jeho původ je velmi starý a prozrazuje počátky v charismatické improvizaci prvokřesťanských bohoslužeb. Responsum tvoří prokomponované *Alleluia*, které se skládá z vlastního slova „alleluia“ a tzv. *jubilu* - dlouhé melismatické melodie na závěrečném vokálu *a*. Provedení vypadá takto (podle Venhody):
 kantor: alleluia - sbor: alleluia + jubilus - kantor: verš -
 kantor: alleluia - sbor: hned jubilus až do konce. J. Orel dělí alleluia do dvou skupin podle jubilu a závěru verše:
 první, starší typ má kratší jubilus a melodie závěru verše se

²¹Slovo „alleluia“ pochází z hebrejského spojení, kde *v* pielu znamená „chválit“, především „chválit Hospodina“. Tato výzva se vyskytuje především v žalmech a ve chvalozpěvech z Apokalypsy. Jeho původní funkcí byla zřejmě jásavá odpověď lidu na žalm přednášený zpěváky).

odchyluje od melodiky alleluia a jubilu. Mladší typ má jubilus velmi bohatý a jeho závěr je identický se závěrem verše. Řada pozdějších melodií jeví určité dekadentní známky (mechanické opakování apod.).

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

Offertorium

Offertoriem se začíná „Eucharistická liturgie“. Skončila první část mše, která bývala nazývána mší katechumenů. Od tohoto okamžiku se přemísťuje hlavní dění k oltáři, kam celebrant přechází ze svého místa. Offertoria tvoří mezi responsoriálními kompozicemi určitou výjimku, neboť jde o zpěvy procesionální (přinášení darů), které jsou jinak doménou antifonálních forem (J. Orel uvádí název *antifona ad offerendam*). Kompoziční zpracování offertorií je však melismatické, což je charakteristické pro responsoriální zpěvy. Původně měla offertoria také bohatě prokomponované verše (doloženo v rukopisech do 12. století), v současných liturgických knihách však chybějí. Výjimku tvoří offertorium *Domine Jesu Christe* z pohřební mše, které má versiculum *Hostias*, po kterém se opakuje závěr responsa *Quam olim Abrahae*.

Tractus

Zvláštní postavení mezi gregoriánskými mešními formami má *tractus* - je to vlastně melismaticky prokomponovaná direktní psalmodie, ve které jednotlivé verše následují ihned za sebou (odtud také název - od *tractim* = v jednom kuse). Objevuje se ve mši za zemřelé a v době postní, kdy se nezpívá alleluia. Trakty existují pouze ve dvou modech - ve II. a v VIII. Jsou variacemi volné psalmodie s konstantami střední kadence,

reintonace a cesury v druhém hemistichu (např. tractus *De profundis* ze mše za zemřelé), některé kompozice mají ještě střední a závěrečnou codu (tractus *Sicut servus desiderat* z velikonoční vigilie).

Strofické formy

Chorální formy, o kterých bylo dosud pojednáno, mají svůj původ ve formách užívaných v synagogální bohoslužbě a vycházejí ze struktury biblického textu napsaného v próze, resp. pomocí výrazových prostředků hebrejské poezie, které jsou zcela odlišné od klasické poetiky evropské. V gregoriánském repertoáru se však také vyskytují formy, jejichž základem je jisté pravidelné metrum. Jejich text již bývá veršovaný v našem slova smyslu, verše se pak sdružují do vyšších organizačních celků, jako jsou strofy, sloky, případně celé kompozice. Jejich původ je nutno hledat v kultuře starověkého Řecka, do západní liturgie se však dostaly přes bohoslužbu syrskou a byzantskou. Pro hudební provedení těchto kompozic je příznačné, že řecký časoměrný systém (metra konstruovaná na základě násobení jednotky *chronos protos*, tedy obdoba moderního menzurálního systému) byl nahrazen chorálním rytmickým systémem založeným na akcentech, který již předpokládá volný, censurou nevázaný rytmus. Tato změna je připisována Efremovi Syrskému, jisté je pouze to, že k ní došlo v Sýrii při kontaktu antického a orientálního způsobu zpěvu. Nejdůležitější strofickou formou je

Hymnus

Hymnus pronikl do západní církve v době sv. Ambrože, ačkoliv většina kompozic jemu připisovaných nejsou jeho dílem. Jeho textovou předlohu tvoří strofická báseň o různém počtu slok. Každá sloka má čtyři pravidelné verše. Ještě Ambrož a jeho přímí žáci skládali hymny podle řeckého rytmického systému, nejčastěji v třídobém jambickém diametru. Záhy však došlo vlivem výše popsaného procesu k přechodu na systém přízvučný.

Původně striktně sylabická melodie hymnu (jak se dodnes ještě dochovala ve feriálních nápěvech) začala být obohacována o notové skupiny jako *podatus*, *clivis* a *torculus*, buď na akcentovaných slabikách nebo i neakcentovaných dobách. Místo hymnu je především v modlitbě hodin, při zvláštních příležitostech také ve mši. Jednoduchost a opakující se pravidelnost formy ukazuje na to, že hymnus byl původně písní celého shromáždění, v době reformace se mnohé melodie staly základem lidových duchovních písní.

8.3.3 Pozdní formy tropy a sekvence

Když se v karolínské době rozšířil gregoriánský chorál jako melodický repertoár církve, vedly snahy o novou tvorbu v církevní hudbě ke vzniku tropy a sekvence.

a) Tropus je formálně neustálený doplněk chorálu, vložený nebo připojený. Způsoby tropování jsou:

- *textace melismat*, tropus je nový text, sylabicky podložený existujícímu melismatu (na každý tón melismatu připadne jedna slabika)

- *nový text s novou melodií*, souvisí s textem chorálu i jeho melodií (tóninou)

- *ryze melodická interpolace*, jako ozdoba je do chorálu vsunuto melisma, samo melisma v příkladu již mohlo být melodickým tropem. Vložená melismata lze někdy identifikovat podle stylu a podle pramenů.

Tropus se začal užívat v době, kdy neexistovalo notové písmo, bylo velmi obtížné zapamatovat si u melismatických zpěvů dlouhé melodie s minimem textu. Proto si zpěváci vypomohli tím, že každé notě melismatu podložili slabiku nějakého textu, který bylo možné zaznamenat. Při zpětné četbě (nebo v případě, že text znali z paměti) se jim pak v mysli připomněl i průběh melodie. Nejznámějšími tropy jsou tropovaná Kyrie.

Tropovány však byly i jiné části ordinaria a propria. Některé vložky přerostly rámcem daný melodií melismatu

a vznikly pro ně samostatné melodie. Tím vznikla jiná technika, kdy skladba byla rozkouskována na jednotlivé části a mezi ně byly vloženy tropy jako jakési „mezihry“, často i v jiném modu, než původní kompozice. Takto „postiženy“ byly zejména melodie introitů.

b) Sekvence je zvláštní případ tropu, textace dlouhého melismatu na poslední slabice *aleluja* zvané *jubilus*, *sequentia* nebo *longissima melodia*. Jubilus (sekvence) se ve mši zpívaly při opakování *aleluja* po žalmovém verši před evangeliem. Ve mších bez *aleluja* následuje sekvence po tractu. Z raných dob sekvence pochází známá zpráva, kterou podal Notker Balbulus ze St. Gallen (zemřel 912): Notker potvrzuje obtížnost učení a zapamatování dlouhých jubilů bez textu. U jednoho uprchlíka z kláštera Jumiège u Rouenu, který zničili Normandé roku 851, viděl textované jubily (tzv. prosa), poté sám skládal „lepší“ texty pro aleluiatická melismata. Z pomůcky na podporu paměti se stala samostatná básnická a brzy i hudební forma.

Melodie jubilů byly zaznamenány ve zvláštních knihách, v graduálu byl na ně obvykle pouze odkaz jako na „pokračování“.

V klasické sekvenci se vždy dva verše zpívaly na tutéž melodii, při tom se střídaly dvě poloviny sboru. Tak vznikla řada opakovaných *versiklů*, uvozená a zakončená jedním společně zpívaným veršem. Délka veršů kolísá. Existují také a-paralelní sekvence bez opakovaných *versiklů* nebo s nepravidelnou stavbou, a dále rané tzv. *archaické sekvence* s dvojitým cyklem, tj. s opakováním několika *versiklů*.

Sekvence začaly být záhy komponovány také na samostatné melodie a r. 860 byly přijaty do římské liturgie. Pro svou oblibu zaujímaly sekvence v liturgii značný prostor, jejich počet dosáhl přibližně pěti tisíc. Tridentský koncil byl nucen je z liturgie vymýt a ponechal pouze čtyři:

1. *Victimae paschali laudes* na neděli velikonoční, připisovaná Wiponovi
2. *Veni Sancte Spiritus* na neděli svatodušní, připisovaná Stephanu Langtonovi
3. *Lauda Sion* na svátek Božího těla, připisována Tomáši Akvinskému a
4. *Dies irae* pro mši za zemřelé, připisovaná Tomáši z Celana. Teprve r. 1727 přibyla pátá sekvence *Stabat mater* pro svátek Panny Marie sedmibolestné (15.9.).

Studium sekvencí a tropů má význam pro zkoumání vývoje lidové duchovní písně (zvláště tropy v národních jazycích). Melodie však mají jen velmi malou hodnotu pro výzkum původní podstaty gregoriánského chorálu.

9. Gregoriánský text

9.1 Text jako východisko k porozumění rytmu

Klíčem k porozumění gregoriánských zpěvů je text a mimo něj nevede v interpretaci žádná cesta k dosažení správného a jistého citu pro rytmické dění. Hraje tu roli každé jednotlivé slovo jako rytmická jednotka, menší či větší úseky textu s určitým rytmickým spádem, ale též i kvalita nejmenších prvků textu, tj. jednotlivé slabiky.

Hodnotu slabiky je třeba chápat v širokém významu. Zahrnuje délku, intenzitu, tónovou výšku, barvu a plnost zvuku podstatně souvisí s fonetickou podobou a fenoménem artikulace. Artikulace může být zcela nepatrná, přesto ve výslovnosti nesmí být opomenuta. Tvoří-li slabiku kromě vokálu ještě jedna nebo více konsonant, pak přechod z jedné slabiky do druhé umožňuje ohebná a pečlivá slabiková artikulace.

Podle J. Orla je slabičná fonetická artikulace v gregoriánském chorálu trojího druhu:

- a) *svazující*, jejímž úkolem je slabiky svazovat do plynulého, ale zřetelného zpěvu

- b) *uzavírající, resp. zaokrouhlující* slabiková artikulace, jejímž cílem je naopak oddělení slabik. Je na koncových slabikách nebo jednoslabičných slovech. U ní je třeba obzvláštní pozornosti, neboť kromě fonetického fenoménu tu jde navíc o zprostředkování smyslu.
- c) Třetí artikulace je *kombinovaná*, také na koncových slabikách nebo jednoslabičných slovech, která má zároveň svazující i uzavírající funkci.

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

Textovým zdrojem autentických gregoriánských zpěvů je ve většině latinský biblický text. První místo patří knize Žalmů, které jsou základním kamenem modlitby hodin a původem většiny gregoriánských forem.

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

Můžeme rozeznat tři typy zpracování biblického textu, tj.

- a) *přesná citace kompaktního oddílu* (především texty vycházející z žalmů, které víceméně doslovně citují znění Vulgáty)
- b) *kompilace textu z různých biblických míst* (obvykle sledují určitý cíl, nejčastěji aktualizaci nosného textu pomocí motivu převzatého odjinud)
- c) *parafráze biblického textu* (např. introitus *Puer natus est* ze III. Vánoční mše, který je parafrází Iz 9,6. Tento

introitus pochází z předgregoriánské tradice, takže byl patrně složen na text některého z latinských překladů Bible před Vulgátou. Tyto překlady byly z hlediska originálu velmi volné, spíše odpovídají znění LXX. Některé zpěvy, které prošly liturgickou reformou, mají texty převzaté již z Neovulgaty.

IV. ZÁVĚR

V historickém oddílu jsem se zabývala v první kapitole popisem pramenů raně křesťanské hudby, kterými jsou židovská chrámová hudba (žalмовé zpěvy) a východní oblast, především Sýrie (nejvýraznější jsou jistě kompozice Efréma z Edessy) a řecká Byzanc (přenesení rezidence z Říma do Byzance).

Ve druhé kapitole jsou stěžejní různé liturgie v době Řehoře I., jako je např. ambroziánská, galikánská či mozarabská.

Třetí kapitola směřuje ke kořenům gregoriánského chorálu. Po rozboru řeckého tonálního rozboru bylo pro mě překvapující, jak dokonalý byl tento systém již od 7. století př. Kr., Řekové již znali sedm odlišných modů. Základní rámec liturgie má své kořeny také v synagogální bohoslužbě, kde základními hudebními formami je *kantilace Písma* a *psalmodie*. Schéma židovské liturgie je zajímavé, leč není na něj vymezeno příliš místa v této diplomové práci.

Životním etapám v dějinných souvislostech papeže Řehoře I. Velikého se věnuje kapitola čtvrtá.

Vláda od Karla Velikého do konce prvního tisíciletí se nazývá zlatým věkem gregoriánského chorálu. V hudbě převažuje diatonika, vznikají mody (i plagální), později se objevují začátky tropování (původně jako mnemotechnická pomůcka), od 7. století první zmínky o vícehlasu, v 9. století o paralelním organu. 10. století je dobou sekvencí a tropů, nastává rozvoj polyfonie, která ovlivňuje i interpretaci chorálu.

Poté nastává úpadek církve (takže i chorálu) spojený s přemírou bohatství a moci, který vedl k reformačnímu hnutí. Tuto situaci měl vyřešit Tridentský koncil (1545-1563), který položil základ rozsáhlé liturgické reformě (přesně definovaná liturgie atd.). Díky centralistické uniformitě byla liturgie na 400 let zakonzervována až do II. vatikánského koncilu.

V 17. a 18. století další úpadek gregoriánského chorálu, vznikají pseudogregoriánské zpěvy.

V 19. století se začínají ozývat hlasy po reformě liturgické hudby, tzv. řezenská reforma, kterou inicioval kněz F.X. Witt. 1873 vydání *Graduale Romanum*, 1903 *Motu proprio* o posvátné hudbě. Pro II. vatikánský koncil je nejvýznamnějším dokumentem v oblasti liturgie konstituce *Sacrosanctum concilium*.

Teoretický oddíl se zabývá gregoriánskou notací, melodií, rytmem, jednotlivými formami, částmi mešního ordinaria a propria a konečně gregoriánským textem.

Tato práce mě jistě obohatila o informace historické.

Jako absolventku hudební konzervatoře mě zaujaly informace hudebně teoretické (zvláště diatonický systém tak odlišný od dnešního durmollového hudebního cítění).

V. SUMMARY

In the first chapter of the historical part I was trying to describe the sources of early christian music, i.e. the Jewish synagogical music (psalmody) and the oriental region above all Syria (the most expressive are definitely the compositions by Efrem of Edessa) and the Greek Byzantium (the transfer of the residence from Rome to Byzantium).

In the second chapter I was describing the main liturgies, i.e. Ambrosian rite, Gallic rite, Mozarabic rite etc.

The third chapter is leading to the roots of Gregorian Chant. After having analysed the greek tonal system, I was surprised how flawless this system was as far back as from 7th century B.C. The Greeks knew already seven different modes. The elementary framework of liturgy has got its roots in synagogical church service as well with its essential plainchant forms - the cantillation and psalmody. The chart of the Jewish liturgy is very interesting however there is not enough space for this topic in this thesis.

The fourth chapter is dedicated to the life stages of the pope Gregory I. the Great.

The fifth chapter goes along the times started by the reign of Charles the Great until the Vatican Council II. The age since Charles the Great till the end of the first millennium is to be called The golden age of the Gregorian chant. The diatonic scale prevails in music, modes (even the plagal ones) are arising, later outsets of tropes are appearing (originally as a mnemotechnical contraption), since seventh century the first mention of multivocals, in ninth century of parallel organ. The tenth century is the age of sequences and tropes, development of polyphony is started and it is influencing even the interpretation of chant.

Following is the decay of the church (including chant) connected with the excess of richness and power which later caused to the reformation movement. The Trident Council (1545-

1563) was supposed to resolve the situation, it bestowed the bases for an extensive liturgical reform (strictly defined liturgy etc.) Due to centralistic uniformity the liturgy remains unchanged for other 400 years till the Vatican Council II. There was another decay of Gregorian Chant in 17th and 18th centuries, pseudogregorian chants were arising.

In 19th century, instigation to reform the liturgical music resounded - to called Regensburg reform initiated by the clergyman F.X. Witt.

1873 - the edition of Graduale Romanum, 1903 - Motu proprio on sacred music. It was the most important document for the Vatican Council II. in the area of liturgy of constitution Sacrosanctum concilium (1963).

The theoretical section is dealing with the gregorian notations, melody, rhythm, particular forms, the parts of church mass ordinarium and proprium and finally gregorian text.

It goes without saying I enriched by historical information thanks to this thesis.

As an alumna of the music conservatory I was captivated by music - theoretical information (above all diatonic scale which is so differend from the durmoll musical feeling of today).

VI. POUŽITÁ LITERATURA

1. Bible. Písmo svaté starého a nového zákona. Český ekumenický překlad. Česká biblická společnost. Praha 1995. ISBN 80-85810-07-7.
2. Černušák, Gracián a kol.: *Dějiny evropské hudby*. Panton, Praha 1974.
3. *Dokumenty II. vatikánského koncilu*. Kostelní Vydří 2002. ISBN 80-7192-467-9.
4. *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie. London 1980.
5. Grombiřík, Martin: *Gregoriánský chorál jako model liturgické hudby*. Praha 1998.
6. Grout, D.J.- Palisca, C.V.: *A History of Western Music*. Norton & company. New York, London 1996.
7. Guardini, Romano: *O duchu liturgie*. Česká křesťanská akademie. Praha 1993. ISBN 80-85795-02-7.
8. Kunetka, František: *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*. Olomouc 1989.
9. Kunetka, František: *Židovské kořeny křesťanské anafory*. Olomouc 1994. ISBN 80-7067-398-2.
10. Michels, Ulrich: *Encyklopedický atlas hudby*. Lidové noviny. Praha 2000. ISBN 80-7106-238-3.
11. Orel, Jaroslav: *Gregoriánský chorál - interpretace*. Společnost pro duchovní hudbu. Praha 1996.
12. Pípal, Blahoslav: *Hebrejsko-český slovník ke Starému zákonu*. Kalich 2006. ISBN 80-7017-029-8.
13. Pokorný, Ladislav, a kol.: *Obnovená liturgie*. Česká katolická Charita. Praha 1976.
14. Pokorný, Ladislav: *Liturgika V. Mešní řád Římského misálu*. Česká katolická Charita. Praha 1980.
15. Pokorný, Ladislav: *Liturgika II. Dějiny liturgie v přehledu*. Česká katolická Charita. Praha 1977.
16. Polc, Jaroslav V.: *Posvátná liturgie*. Křesťanská akademie.

Řím 1981.

17. Sante, Carmine Di: *Židovská modlitba - K počátkům křesťanské liturgie*. OIKOYMENH. Praha 1995.
ISBN 80-86005-00-3.
18. Schnierer, M. - Bártová, J. - Zouharová, V.: *Dějiny hudby*.
Brno - České Budějovice 1995. ISBN 80-7040-131-1.
19. Souček, Josef B.: *Řecko-český slovník k Novému zákonu*.
KALICH. Praha 2003. ISBN 80-7017-853-1.
20. Šmíd, František: *Gregoriánský chorál*. (není uveden rok)
21. Štampach, Odilo I.- Filipi, P. - Kunetka, F., et al.: *Ve znamení naděje*. Proměny teologie a církve po II. vatikánském koncilu. Centrum pro studium demokracie a kultury 1997. ISBN 80-85959-19-4.
22. Venhoda, Miroslav: *Úvod do studia gregoriánského chorálu*.
Vyšehrad. Praha 1946.
23. Waesberghe, J.S.: *Gregorian Chant and its place in the catholic liturgy*. Stockholm.

