

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
Pedagogická fakulta
katedra hudební výchovy

Řecká církevní hudba
Bakalářská práce

Vedoucí práce:

PhDr. Leona Saláková, Ph. D.

Oponent práce:

MgA. et Mgr. Marek Valášek, Ph.D.

Autorka práce:

Evelína Papadopoulou

Hudební výchova – Sbormistrovství

Červen 2010

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně s použitím pouze jmenované literatury, sborníků a uvedených internetových zdrojů.

V Praze dne 27. 6. 2010

Evelína Papadopoulou

Děkuji všem, kteří mi pomohli sehnat veškeré dostupné zdroje ke zpracování vybraného tématu. Mezi ty, kterým chci jmenovitě poděkovat, patří paní Georgia Zerva, Anthoula Zerva, Nikoleta Spalašová, Barbara Audesová a Afrodita Katmeridou, dále pan Petr Trunec, Solonas Kladas, Andreas Stylianides, jemuž děkuji za pomoc s překladem řeckých materiálů, a pan Takis Panteli, který mi poskytl hudební materiály.

Obsah

1 Úvod	7
2 Definice pojmů	9
3 Řecká církevní hudba v dějinách	15
3.1 <i>Období 1.– poč. 4. století</i>	15
3.1.1 První pravoslavné křesťanské chorály	15
3.1.2 Církevní otcové tohoto období	16
3.2 <i>Období 4.– 8. století</i>	16
3.3 <i>Období 8.–15. století</i>	17
3.4 <i>Období od r. 1453–18. století</i>	19
3.5 <i>Období 18.–19. století</i>	19
3.5.1 Životopisy tří učitelů	20
3.6 <i>Období 19.–20. století</i>	21
3.6.1 Hudební komise roku 1881	22
4 Notace byzantské hudby	23
4.1 <i>Charaktery kvantity</i>	23
4.1.1 Charaktery stoupání	23
4.1.2 Charaktery klesání	23
4.1.3 Charaktery rovnosti	24
4.2 <i>Charaktery času</i>	24
4.2.1 Charaktery trvací	24
4.2.2 Charaktery dělicí	25
4.2.3 Charaktery smíšené	25
4.3 <i>Mlčení nebo pauzy</i>	26
4.4 <i>Kříž, čárka a koruna</i>	26
4.5 <i>Charaktery kvality nebo výrazu</i>	26
4.5.1 Tónické	27
4.5.2 Ornamentální	27
5 Znaménka použitá v byzantské hudbě	29
5.1 <i>Posuvná znaménka</i>	29
5.2 <i>Martyrie (svědectví)</i>	30
5.3 <i>Fthores (posuvky)</i>	30
5.3.1 <i>Metateze (metathesis)</i>	31
5.3.2 <i>Parachordi</i>	31
5.4 <i>Chroes</i>	31
5.5 <i>Idiomy</i>	32
6 Rytmus	33

7 Obecný pohled na hlasy byzantské hudby a zařazení jích do tonorodů, druhů a systémů	34
7.1 <i>Komponenty – charakteristika – znaky hlasů</i>	34
7.2 <i>Tónorody byzantské hudby</i>	35
7.3 <i>Druhy církevních chorálů (melosů)</i>	36
7.4 <i>Systémy byzantské hudby</i>	36
8 Podrobná analýza hlasů byzantské hudby	38
8.1 <i>Hlasy diatonického tónorodu</i>	38
8.1.1 Hlas první	38
8.1.2 Hlas první plagální	39
8.1.3 Hlas čtvrtý	40
8.1.3.1 <i>Irmologický čtvrtý hlas se základem vu (legetos¹)</i>	40
8.1.3.2 <i>Tzv. Stichirarikos čtvrtý hlas se základním tónem pa</i>	41
8.1.4 Hlas čtvrtý plagální	41
8.2 <i>Hlasy chromatického tónorodu</i>	42
8.2.1 Hlas druhý	42
8.2.1 Hlas druhý plagální	43
8.3 <i>Hlasy enharmonického tónodu</i>	45
8.3.1 Hlas třetí	45
8.3.2 Hlas varis (těžký)	46
8.3.2.1 <i>Hlas varis enharmonický od Ga</i>	46
8.3.2.2 <i>Hlas varis diatonický od přirozeného zo</i>	46
8.3.2.3 <i>Hlas varis enharmonický s tónem zo s béčkem</i>	47
9 Závěr	49
10 Summary	51
11 Použitá literatura	53

¹ To slovo „Legetos“, se používá jako apichima v irmologickém čtvrtém hlasu, se základem tón Vu.

1 Úvod

Vymezení tématu, cíle a metodologie práce

Tématem této práce je **řecká církevní hudba**, tzv. *byzantská*. Hudba, která prošla mnoha úrovněmi a stádii vývoje a v současné době žije hlavně na půdě pravoslavných kostelů, kde je využívána při pravoslavných bohoslužbách.

Ve své práci mohu vycházet z vlastních zážitků z působení této hudby na člověka. Od mala chodím do pravoslavného kostela, kde jsem se poprvé setkala s touto hudbou, zejména vokální. Není proto divu, se právě ona stala mým oblíbeným druhem hudby. Poslouchala jsem i jinou hudbu, například lidovou kyperskou tradiční hudbu, artificiální klasickou evropskou, zábavnou a jazzovou hudbu, ale dnes si uvědomuji, že i když mám něco ráda z vážné, tradiční nebo umělecké hudby, byzantská hudba u mně zaujímá nejvyšší pozici.

Proč tomu tak je? Jistě proto, že má svou zvláštní barvu. Ale hlavním důvodem je asi obsahová stránka - hloubka významu textů, které jsou aktuální v každé době. Všechno to, co se v této hudbě vyslovuje, je pravdivé. Kdo dává pozor na obsah textu těchto skladeb, uvědomí si, že textem jsou modlitby, prosby a poděkování Pánu Bohu, Panně Marii, andělům a svatým. Texty biblické i liturgické prosící o smilování, nebo naznačující, jak se má člověk správně chovat k Bohu i k ostatním lidem.

Abych byla přesnější, uvedu jeden příklad: V pravoslavné bohoslužbě, zní častokrát prosba *Kyrie, eleison* (Pane, smiluj se). Je to velmi krátká, malá fráze. Tím, že se tolikrát opakuje, člověk na ni nedává někdy pozor. A to je opravdu škoda! Protože v té větě jsou „skryté“ všechny věci, které bychom chtěli Bohu říct (prosít o něco, poděkovat, žádat o odpuštění, o smilování atd.). V tom krátkém okamžiku, prosíme Boha, ať nám dává to, co potřebujeme. A svatý Jan Zlatoústý praví: „...Pane, jak víš, Pane, jak chceš, buď vůle tvá ve mě²“. Takže vidíme, jak velký význam a velkou cenu mají dvě slova.

Cílem této práce je informovat čtenáře o řecké církevní hudbě a dát jim možnost setkat se s různými chorály této hudby. Práce je rozdělena do tří částí: První se zabývá stručným historickým vývojem byzantské hudby od prvního století až do současnosti. Druhá je věnována notaci byzantské hudby. Třetí část je zaměřena na vysvětlení

² Arch. NTANA, P. *Teologie a záznaky pomyslnou modlitbou „Pane Ježíši Kriste, smiluj se nade mnou“*. 1. vyd. Athény, 2006. str. 351

hlasů, se kterými se v řecké církevní hudbě setkáváme, a naznačení jejich charakteristických rysů.

V této práci se často budou čtenáři setkávat s pojmy, které buď nejsou všeobecně známé, nebo se používají v jiném smyslu. Pro jejich lepší pochopení je na začátku práce umístěna kapitola s názvem „Definice pojmů“.

Pro lepší ilustraci problematiky jsou v příloze uvedeny fotografie významných představitelů této hudby, vyobrazení vzhledu hudebních církevních knih a hudební ukázky, napsané typickou notací byzantské hudby. Tak je doložena vizuální představa, jak vypadá chorál byzantské hudby (tzv. *melos*). Pro vytvoření sluchové představy je také přiloženo CD. Na něm jsou různé ukázky, které doplňují teoretické části práce. Prakticky tak vysvětlujeme pojmy z oblasti charakterů a hlasů (např. Kontakio, Apolitikio, Katavasia atd.), aby bylo jasno, jak každý hlas a různé charaktery byzantské hudby zní.

2 Definice pojmů

Řecká církevní hudba (nebo církevní hudba): Pod pojmem řecká církevní hudba je chápána hudba řecké pravoslavné církve, tzv. **byzantská hudba**³.

Skladby, zpěvy, písně, hymny, chorály nebo církevní písně: Pravoslavné křesťanské chorály, které se zpívají při liturgii, **nešporách** a dalších bohoslužebných setkáních.

Bohoslužba, liturgie: Pravoslavná křesťanská bohoslužba.

Nešpory: Večerní bohoslužby.

Charaktery: Takto se nazývá byzantská hudební abeceda. Charaktery jejichž jména píšeme slabikami, se nazývají **fthongy**.

Fthongů byzantské hudby je sedm (s opakováním prvního fthongu tedy osm): **ni, pa, vu, ga, di, ke, zo, ni.** Každý fthong, má jinou hudební „ostrost“. V byzantské hudbě se neintonuje po půltónech, protože oktáva je rozložena na 72 malých akustických vzdáleností, zvaných **molekula (moria)**, nebo také **čárka (komata)**⁴. Když se **fthongy** seřadí vzestupně, vytvoří hudební řadu, která se nazývá **stupnice**. (*Srovnejte s řadou c, d, e, f, g, a, h, c, kde je oktáva je rozložena do 12 půltónů a stupnice v západním systému mají vždy stejné intervaly podle druhu stupnice.*)

První, tj. základní tón stupnice, se nazývá **vasi (základ – základní tón)** a od něj stupnice získá jméno (např. stupnice ni, stupnice pa ap.).

Stupnice ni se nazývá „fyzická“ (přirozená), protože se skládá z přirozených intervalů⁵. Formuje se ze dvou stejných tetrachordů (jeden je nižší a druhý vyšší). Tóny v tetrachordu obsahují tři přirozené tóny, které mají ale odlišné vzdálenosti, a proto i jinou intonaci (naslouchání⁶). Nazývají se podle vzdálenosti hraničních dílků: a) „mizonas“ nebo „megistos“ (12 molekul), b) „elasonas“ (10 molekul) a c) „elachistos“ (8 molekul)⁷.

³ http://users.uoa.gr/~nektar/arts/music/hellenic_byzantine_music.htm [cit. 15.04.2010]

⁴ http://ilyk-volou.mag.sch.gr/sch/vyzant_music.htm [cit. 15.04.2010]

⁵ P. ILIOPULU, D. *Metoda byzantské církevní hudby*. 11. vyd. Athény, 2007. str. 13

⁶ http://ilyk-volou.mag.sch.gr/sch/vyzant_music.htm [cit. 15.04.2010]

⁷ P. ILIOPULU, D. *Metoda byzantské církevní hudby*. 11. vyd. Athény, 2007. str. 13

Echos (hlas), v množném čísle echy (hlasy): Tak se nazývají způsoby, kterými se přednášejí - zpívají církevní hymny⁸. V byzantské hudbě je jich osm⁹. Více v kapitole „Hlasy byzantské hudby“.

Plagální hlasy: Jsou čtyři: První, druhý, třetí - tzv. Varys - a čtvrtý plagální hlas. Rozdíl od autentických hlasů je v tom, že v plagálních je finála (základní tón) uprostřed rozsahu melodie. Během chorálu, který je napsaný v jednom z plagálních hlasů, se melodie pohybuje nad a pod finálou. V autentických hlasech je finála nejnižší tón.

Oktoechos („Osmihlasník“): Kniha, která obsahuje texty a nápěvy bohoslužeb (liturgie), nešpor a jitřních bohoslužeb celého roku. Texty jsou zhudebněné na osm způsobů (modů) byzantské hudby. Oktoechos je obdivovaný zvláště pro své archaické a skromné melodie a má základní význam pro církevní život. Byzantské melodie v této knize dokazují rovnoprávné užití autentických i plagálních echy, i to, že se používají i tři tónorody staré řecké hudby, tedy diatonický, chromatický a enharmonický¹⁰.

Cherubínská píseň: Je název pravoslavného křesťanského hymnu. Těžištěm hymnu je výzva, abychom odložili všechny světské starosti, které jsou neslučitelné s naším vznešeným úkonem, kterým napodobujeme anděly a přijímáme Krále vesmíru. Cherubínskou píseň zavedli do liturgie r. 574 za císaře Justinána II¹¹.

V průběhu celého roku se zpívají čtyři cherubínské písně¹²:

První se zpívá při všech bohoslužbách¹³:

• “Cherubíny tajemně představující a oživující Trojici trojsvatou píseň pějíce, všecky nyní světské odložme péče: abychom přijali Krále všech, andělskými řády neviditelně se slávou provázeného. Aleluja, aleluja, aleluja”.

Druhá, se zpívá na bohoslužbě na Velký (Zelený) čtvrtek¹⁴:

⁸ V Rusku, v Čechách a jinde se používají durové a mollové stupnice. V Rusku se tomu říká „znamení rozpěv.“

⁹ P. ILIOPULU, D. *Metoda byzantské církevní hudby*. 11. vyd. Athény, 2007. str. 58

¹⁰ http://ilyk-volou.mag.sch.gr/sch/vyzant_music.htm [cit. 15.04.2010]

¹¹ <http://www.acizek.nfo.sk/teolog/litpomucky/litdejinyavyklad/v-euchlit.htm> [cit. 15.04.2010]

¹² Internetová encyklopedie, dostupná na: http://el.wikipedia.org/wiki/Χερούβικός_Ύμνος [cit. 15.04.2010]

¹³ Protojerej Ant. NOVÁK, J. *Sborník modliteb a zpěvů pravoslavné církve*. 2. vyd. Praha 2, 1951. str. 195

¹⁴ Protojerej Ant. NOVÁK, J. *Sborník modliteb a zpěvů pravoslavné církve*. 2. vyd. Praha 2, 1951. str. 436

• “Za účastníka večere své tajuplné, Synu Boží, přijmi mne dnes, neboť nezjevím tajemství nepřítelům tvým. Aniž políbení tobě dám jako Jidáš, ale jako onen lotr vyznávám tebe: Rozpomeň se na mne, Pane, v království svém”.

Třetí se zpívá během bohoslužby na Velkou (Bílou) sobotu a na svátek sv. Jakuba:

• “Umlknete smrtelníci a stůjte se strachem a třesením a na nic pozemského nepomýšlejte, neboť Král kralujících a Pán panujících přichází, aby se obětoval za pokrm věřícím”¹⁵.

A čtvrtá se zpívá při liturgii předem posvěcených darů v době velkopostní:

• “Nyní mocnosti nebeské neviditelně s námi konají službu: neboť vchází Král slávy; hle, tajemná žertva, vykonaná, nesena jest ve slávě”¹⁶.

Tato Cherubínská píseň je nejstarší ze všech¹⁷.

Kontakion: "Kázání v poezii doprovázené hudbou". Druh veršovaného hymnu, který stručně vypráví o záležitosti určitého svátku¹⁸. Vznikl v 5.–6. století. Skládá se z úvodu tzv. **prologos** nebo **kukulio** a **ikosů**. Poslední kontakion mělo dvacet čtyři ikosů, obvykle s mnoha verši strof, které byly napsané podle řecké abecedy¹⁹. Nazývá se takto, protože papír, na kterém byly napsané, byl navíjen na jedno krátké dřevo (= „konto xylo“)²⁰. Nejvýznamnější představitel tvůrců kontakionů je Romanos Melodos. Jeho vzorem byl Efrém Syrský (†378).

Kanon: Nový složitější druh veršovaného hymnu. Vznikl v 7.–9. století. Je to vlastně kontakion bez větší hudební pestrosti. Kanon má devět ód (idea půjčená ze starého prototypu devět ód Starého zákona). Každá **óda** se skládá z mnoha slok-strof, se stejnotvárným bazickým metrem a melodií²¹. Obsahuje tzv. irmos, tropary a **katavasies**²². První představitel tvůrců kanonů byl Andreas, krétský biskup.

¹⁵ Protojerej Ant. NOVÁK, J. *Sborník modliteb a zpěvů pravoslavné církve*. 2. vyd. Praha 2, 1951. str. 462

¹⁶ Protojerej Ant. NOVÁK, J. *Sborník modliteb a zpěvů pravoslavné církve*. 2. vyd. Praha 2, 1951. str. 399

¹⁷ Internetová encyklopedie, dostupná na: http://el.wikipedia.org/wiki/Χερουβικός_Ύμνος [cit. 15.04.2010]

¹⁸ http://ilyk-volou.mag.sch.gr/sch/vyzant_music.htm [cit. 15.04.2010]

¹⁹ http://www.musicportal.gr/byzantine_music_history/?lang=el

²⁰ http://ilyk-volou.mag.sch.gr/sch/vyzant_music.htm [cit. 15.04.2010]

²¹ http://www.musicportal.gr/byzantine_music_history/?lang=el

²² http://ilyk-volou.mag.sch.gr/sch/vyzant_music.htm [cit. 15.04.2010]

Irmos: První strofa každé ódy²³. Je rytmickým prototypem, podle kterého se zpívají tropary, které za ním následují.

Tropario (Tropar): Od řeckého slova „trepome“ (= změním se), protože tropary se zpívají podle irmosu²⁴. Rozvinul se hlavně v 5. století. Jednoduché zhudebňované texty postihují základní rámec svátku. Později se tak taky nazývají nedotčené církevní hymny²⁵.

Kinonika: Zpěvy, které mají své místo před svatým přijímáním.

Anastasimatario: (velikonoční strofy). Hudební církevní kniha, která obsahuje různé tropary Vzkříšení z Oktoechosy (s jejich notací, tzn. *parasimantiki*). Rozlišuje se osm skupin troparů. Kruh začíná od neděle Tomášovy a opakuje se po osm nedělí. Každý týden je na jiný hlas – modus, aby celkově zaznělo všech osm. Co se týká jejich provedení, používá se buď pomalý „styl“, který se taky nazývá **stichirariko**, nebo rychlý, **irmologiko**²⁶.

Stichira: Je to raná kategorie troparů, která se vkládá na stichologii (stichovna), je to antifonální recitativ žalmových slok.

Doxastiko: Oslavné zpěvy, chvalozpěvy²⁷. Existují rychlé (ve smyslu stručné) tzv. **sintoma**, pomalé tzv. **arga** a kombinace těch dvou, tzv. **argosintoma** doxastika

Doxastario: Kniha, která se vytvořila po 18. století z mladšího stichiraria a obsahuje stichira doxastika všech svatých celého roku.

Irmologio: Ve svém starém tvaru bylo uchováváno do 17. století. Dnes je to hudební kniha, která obsahuje nejstarší rychlé melodické prototypy: **apolytikia**, **katavasiy** aj. Pomalé chorály, které jsou obsažené v irmologiu, jsou součástí rychlých melosů (chorálů).

Apolytikia: Velebné hymny svátků, nebo oslavovaných svatých. Nazývaly se tak, protože jejich zpěvem večerní bohoslužba končí (= „apolyi“)²⁸. Zpívají se také na začátek jitřních bohoslužeb a při liturgii před malým vchodem a po něm. Vznikly až po kontakionech²⁹.

²³ http://www.musicportal.gr/byzantine_music_history/?lang=el

²⁴ http://ilyk-volou.mag.sch.gr/sch/vyzant_music.htm [cit. 15.04.2010]

²⁵ http://www.musicportal.gr/byzantine_music_history/?lang=el

²⁶ Hudební encyklopedie (online), dostupná na: <http://www.musipedia.gr/wiki/Αναστασιματάριο> [cit. 25.06.2010]

²⁷ http://ilyk-volou.mag.sch.gr/sch/vyzant_music.htm [cit. 15.04.2010]

²⁸ http://ilyk-volou.mag.sch.gr/sch/vyzant_music.htm [cit. 15.04.2010]

²⁹ Encyklopedie světské hudby (online), dostupná na:

Katavasiae: Od řeckého slova „kateveno“ (= vystoupím). Jde o opakování irmosu na konci každé ódy. Nazýval se takto, protože žaltáři vystoupili na konci kanonu na místo mezi dvěma žaltáři, vepředu svatyně, kde zpívali všechny irmosy³⁰.

Papadika: Takto se nazývají mely (chorály), ve kterých na každou slabiku může být napsaných dvacet dob melodie i celá hudební fráze.

Prosomia: Staré hudební prototypy melodie, podle kterých se mohly zpívat nové melodie³¹. Od řeckého slova „prosomiozo“ (ke stejnému).

Idiomela: Hymnus zpíváný se svou melodií podle každého skladatele, který ale vždycky přísně dodržoval komponenty hlasu – modu toho chorálu, ke kterému patřily³².

Slavosloví: Chvalozpěv. Existuje malé a velké slavosloví.

Polyeleos: Polyelej, řecky πολυέλεος-polyeleos, se skládá ze dvou prvních žalmů 19. kathismatu knihy žalmů a také z řad veršů určených k příslušnému svátku nebo svatému.

Kekragario: Takto se nazývá 140. žalm, „Hospodine, k Tobě volám“, který se zpívá při večerní bohoslužbě. To slovo pochází z řečtiny, ve které začátek žalmu zní takto: „Kyrie ekekraxa“.

Pasapnoario: Ke konci jitřní mše se zpívá žalm 148. Těsně předtím se také uvádí jedna sloka, která začíná slovy: „Pasa pnoi enesato ton Kyrion“ (Každý chval Boha). Od toho pochází i jméno těchto zpěvů.

Kathismata: Převzato ze staré řečtiny. Označuje termín, který rozděluje knihu žalmů do skupin po devíti žalmech – vždy po třech žalmech následuje „Sláva otci...“, „a nyní i vždycky“ a „aleluja“. Všechny tyto žalmy se čtou při jitřní, večerní a dalších bohoslužbách.

Antifono: Znamená „protihlas“. V užším smyslu je to krátké zvolání - některý verš z Písma svatého, který se zpívá nebo recituje před žalmem a po žalmů během modlitby liturgických hodinek³³.

<http://www.musicheaven.gr/html/modules.php?name=Encyclopedia&op=content&tid=137> [cit. 15.04.2010]

³⁰ http://1lyk-volou.mag.sch.gr/sch/vyzant_music.htm [cit. 15.04.2010]

³¹ http://1lyk-volou.mag.sch.gr/sch/vyzant_music.htm [cit. 15.04.2010]

³² http://1lyk-volou.mag.sch.gr/sch/vyzant_music.htm [cit. 15.04.2010]

³³ Internetová encyklopedie, dostupná na: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Antifona> [cit. 15.04.2010]

Gymnasmata: Jsou to cvičení pro úplné naučení byzantské hudbě. Někdy jenom na jména tónů byzantské stupnice a se nazývá *paralagi*, nebo na slova ze žalmu, chorálu ap. a se nazývá *melos*³⁴.

³⁴ P. ILIOPULU, D. *Metoda byzantské církevní hudby*. 11. vyd. Athény, 2007. str. 19

3 Řecká církevní hudba v dějinách

Řecká církevní hudba, která jako umění představuje výraz byzantského ducha a kultury, se vytrýbila v polovině 10. století n. l., možná i o něco dříve, a to v samostatný, úplný a homogenní systém hudební notace za účelem co možná nejdokonalejšího vyjádření liturgií křesťanské církve.³⁵ Než dosáhla své dnešní formy, samozřejmě prošla mnohými úrovněmi a stádii vývoje. Její historickou dráhu můžeme rozdělit na šest období.

3.1 Období 1.–poč. 4. století

Toto období začíná rozvojem křesťanství a založením křesťanské církve (33 n. l.), až do 4. století (303 n. l.), kdy Konstantin Veliký vyhlásil křesťanství za oficiální náboženství země.

Církevní hudba byla během prvních tří staletí prostá a skrovná.³⁶ Neprokázala žádný významný vývoj z důvodu pronásledování křesťanů.³⁷ Prezentovala pouze hymny prvních křesťanů, ódy Písma svatého a od čtvrtého století a dále Davidovy žalmy.³⁸ Hymny skládali církevní otcové a námětem byla Svatá trojice, zvláště její druhá postava – Kristus, Bohorodička a svatí mučedníci.³⁹

3.1.1 První pravoslavné křesťanské chorály

Co se týče užití hymnů v pravoslavných křesťanských komunitách, významná je zmínka Tertuliána, který popisuje charakteristický způsob psalmodie, když říká, že během křesťanských shromáždění zvali toho, kdo mohl zpívat k Bohu buď z Písma, nebo sám od sebe.⁴⁰

Jitřní hymnus neboli Jitřní chvalozpěv („Pochválen buď jež světlo jsi ukázal“), je starobylá píseň, o níž se zmiňují *Dionýsios Areopagita*, *Athanasios Alexandrijský* a *Jan Zlatoústý*; chvalozpěv *Simeonův* „Nyní propouštíš“ se zpíval do 5. století. Navíc se zpíval oslavný hymnus „Svatý, svatý, svatý“, vstupní hymnus 94. žalmu „Pojďte,

³⁵ STATHI, G. Církevní tvorba písní (melurgie). *Kathimerini Athinon*, 1995, str. 2

³⁶ P. ILIOPULU, D. *Metoda byzantské církevní hudby*. 11. vyd. Athény, 2007. str. 127

³⁷ PASCHALIDI, D. *Církevní byzantská hudba*. 1. vyd. Thessaloniki: Melissa, 1985. str. Místo prologu

³⁸ První konkrétní svědectví užívání žalmů ze žalmáře křesťanské církve pochází z Příkázání Apoštolů, dílo 4. století n. l., která určovala zpěv jitřního žalmu, 62. žalm a večerního žalmu, 140. žalm. P. I. AKANTHOPULU, *Kodex svatých kánonů a církevních zákonů*.

³⁹ P. ILIOPULU, D. *Metoda byzantské církevní hudby*. 11. vyd. Athény, 2007. str. 127

⁴⁰ ALYGIZAKI, A. *Témata církevní hudby* str. 36

pokloňme se“ a nakonec „Bože chválíme Tebe“, který složil ve 4. století.sv. *Ambrož*, biskup milánský.

3.1.2 Církevní otcové tohoto období

- *Dionýsios Aeropagita* (1. století n. l.), první athénský biskup, jeden z prvních skladaatelů hymnů a pěvec.

- *Ignác Theoforos* (†107 n. l.), biskup Antiochie, zavedl antifonickou psalmodii dvou sborů, „Zvěstování Bohorodičce“ a „Ochraň nás, Synu Boží“.

- *Justýn filosof a mučedník* (†165 n. l.)

- *Irenej biskup* (†202 n. l.)

- *Klement Alexandrijský* (†220 n.l.)

- *Órigenés Veliký* (185 n.l.), nazýván také houževnatý a pilný. Napsal přibližně 2000 spisů.

Hudba v tomto období, jakož i v následujících obdobích, byla monofonní, nikdy nebyl použit polyfonní systém za doprovodu hudebních nástrojů.

3.2 Období 4.–8. století

Zde je na místě se stručně zmínit o vzniku Byzantské říše. Na břehu Bosporu se nacházelo starověké město, které se nazývalo Byzantion a které bylo osadou Megeranů od roku 657 př. n.l. Na jeho místě byl roku 324 n.l. založen Nový Řím (Nova Roma), jako hlavní město Východní říše římské, poté co Konstantin Veliký přesunul hlavní město Říše římské z Říma do Konstantinopole. Pojem Byzantion v dnešním slova smyslu se začal používat Němcem Hieronymem Wolfem (1562) místo pojmu Římská říše.

Během prvního období se v Římské říši objevily různé hereze. Přívrženci těchto herezí začali díky své melodičtější hudbě přitahovat mnoho stoupců a přinutili tím církevní otce, aby do uctívání zavedli bohatší a umělečtější zpěvy. Od té doby *Athanasios Veliký* (†372) v Alexandrii, *Efrém Syrský* (†378) v Sýrii, *Basil Veliký* (†379) v Malé Asii, *Ambrož Milánský* (†397) v Itálii a *Jan Zlatoustý* (†407) v Konstantinopoli, započali za velikého úsilí utvářet novou podobu církevní hudby. *Svatý Ambrož* byl považován za moudrého muže této doby, neboť zavedl Ambroziánský chorál s hudebními prvky východní církve, která se vyznačuje

jednoduchostí melodických linií.

O dvě století později byl pro západní církevní hudbu významný sv. *Řehoř Veliký*, římský papež (6. století). Byl to znalec starořecké hudby, který dodal k existujícímu čtyřtónovému hudebnímu systému sv. Ambrože také čtyři *plagální hlasy* a přispěl také jako skladatel mnoha hymny. Reformoval gregoriánský chorál, jenž po něm nese pojmenování, vytvořil liturgické knihy a zakládal hudební školy.

Od 4. století existovaly v církvi dva druhy psalmodie. Zpočátku to byl *antifonální zpěv*, ve kterém se střídaly dva sbory žalmistů, a následně *responsoriální zpěv*, kdy žalmista plnil úlohu předzpěváka a ostatní po něm zpěvy opakovali. Zpěvem žalmů byli pověřeni zejména absolventi prvních škol církevní hudby. Během tohoto období a až do konce 7. století byla církevní hudba široce kultivovaná. Většina skladatelů chvalozpěvů byli jednak interpreti a jednak skladatelé. Nejznámější z nich byli *Metoděj*, patarský biskup (3. století), *Cyril*, patriarcha jeruzalémský (†386) a *Anatol*, konstantinopolský patriarcha (†458). Dále *Rómanos Melódos* (6. století), slavný byzantský skladatel a básník hymnů a kontakionů, jemuž se také říká Pindaros⁴¹ církevní poezie, složil více než tisíc kontakionů, z nichž nejvýznamnější jsou „Panna Marie dnes“, vánoční „Zjevil ses dnes“, „Zjevení Pána Ježíše Krista“ aj. Rovněž *Andreas*, krétský biskup (†740), vynikající hymnograf a skladatel církevních písní, jenž jako první objevil a uvedl kánon, rovněž autor velkého množství kontakionů, ale také stichir a doxastik. Známy „Velký kánon“ je ještě považován za jeho dílo. A nakonec *Georgios Pisidis*, tajemník, básník a hymnograf. Je mu přisuzováno dílo „Vítězné velitelce vojsk“ a „Stojící Matka Boží“ („Akathistos Hymnos“), v němž je obsažena veškerá teologie pravoslavné církve.

3.3 Období 8.–15. století

Příchodem *Jana Damašského* (676–753), jehož církev zařadila mezi svaté, se započalo další období rozvoje a vrcholu byzantské hudby. *Jan Damašský*, významný církevní otec, teolog, filosof, hymnograf a hudebník se narodil v syrském Damašku, byl žákem mnicha *Kosmase Xenose* (nebo *Hiketa* = Prosebníka). Za mlada se stal

⁴¹ Pindar, je pravděpodobně největší lyrický básník starověkého Řecka. Narodil se v „Kynos Kefales“, ve vesnici Thebesu. Byl syn Daifantu a Kleodikis. Tradice jeho rodiny zanechaly své stopy v jeho poezii a samozřejmě hrají důležitou roli při hodnocení vztahů mezi básníkem a jeho současníky. Živil psaním velebicích ód na různé významné osobnosti, a to je pravděpodobně důvod, proč Alexander Makedonský nezboural jeho dům v Thebes. Napsal totiž uznání chvály také na Alexandra!

mnichem v klášteře sv. Sávy v Jeruzalémě, kde se systematicky zabýval psaním hymnů a kázání. Je považován za nejvýznamnějšího tvůrce byzantské hudby. Napsal množství kánonů a první knižní příručku „O teorii osmi hlasů“. Byl titulován Mistrem a označen jako „Orfeus⁴²“ církve. Zároveň systematizoval hudební písmo (parasémantika), které bylo nazváno „obloukovité“. Bylo stenografické, hieroglyfické a složité.

Je nutné podotknout, že v tomto období vynikli i další významní hudebníci. *Kosmas Melódos* (†750), současník *Jana Damašského*, biskup v Maiumě, hymnograf, skladatel zpěvů, kánonů, jako např. Vánoční, o Zjevení Pána Ježíše Krista, o Uvedení přesvaté Bohorodice do chrámu, o neděli Květné, o Zesnutí přesvaté Bohorodice a další. Mezi další významné autory byzantské hudby patří *Theodoros Studitis* (†829), *Theodoros* a *Theofanés Graptos*, *Theofilos Císař* (9. století) a řeholnice *Kasia*, která složila irmose kánonu „Mořské vlně“ a známý tropar Velkého úterka „Ó Pane, žena do množství hříchů upadlá“. Dále *Ioannis Kukuzelis* (12. století), který se narodil v ilýrském Dyrráchiu a vystudoval na Císařské škole v Konstantinopoli. Byl vynikajícím studentem a předčil všechny své spolužáky. Seznámil se s představeným kláštera Megisti Lavra⁴³ (Velký Monastýr), zatajil své schopnosti a talent a stal se klášterním mnichem a pastýřem. Brzy však byla jeho totožnost odhalena a byl mu stanoven post předzpěváka kláštera, jednak díky jeho umění, ale také pro jeho líbezný hlas. Významné je i jeho spisovatelské dílo. Jedna z jeho knih je „Mega Ison“, která byla přenesena do Nové Parasémantiky *Petrem Peloponéským*. Kromě dalších děl napsal cherubínské písně, zpěvy k svatému přijímání „Panovníka a Arcikněze“ a „Věštci shora“. Pro svou širokou činnost a schopnosti byl titulován Mistrem a představuje druhý pramen pro byzantskou hudbu. (První pramen *Jan Damašský*, druhý pramen *Ioannis Kukuzelis*, třetí pramen *Kladas* a čtvrtý pramen *Peloponéský*). *Ioannis Kladas* (14. a 15. století), zastával funkci rozsvěcování světel chrámu Boží Moudrosti (Hagia Sofia), vzdělanec a hudebník. Napsal mnoho skladeb, cvičení, cherubínské písně, zpěvy k svatému přijímání, „Okuste a vizte“ a mnoho dalších.

⁴² Orfeus: Podle řecké legendy, Orfeus byl hlavní představitel hlasového umění a harfy a měl speciální význam v náboženské historii Řecka. Legendami figura Orfeova byla ve skutečnosti makedonského původu, z Pieriy.

⁴³ Klášter Megisti Lavra je první v hierarchii klášterů ve Svaté Hoře a největší v oblasti. Lavra znamená mnohomužný klášter. Ten klášter byl založen sv. Athanasiem Athonitsem v roce 963 n. l., podnětem a financováním Nikiforose Fokase, císaře Byzance.

3.4 Období od r. 1453–18. století

Po dobytí Konstantinopole byl řecký národ po dlouhé období těžce zkoušen. Přesto si zachoval svou pravoslavnou víru, jazyk, kulturní identitu a tradiční církevní hudbu. Církev tehdy, jakožto vůdkyně národa, byla strážkyní řeckého národního dědictví, a to byl jeden z důvodů, proč byla vynaložena snaha o rozbor hudebního stenografického systému.

Dominantní osobností tohoto období byl *Petr Peloponéský* (1730–1777). Zastával funkci rozsvěcování světel ve Velkém Kristově kostele (Hagia Sofia), předzpěváka v kostele Daniela a byl žákem *Ioannise Trapezunského*. *Peloponéský* byl velkým hudebníkem a hudebním géniem 18. století. Těšil se úctě nejen ze strany Turků, ale i arabských Peršanů, jakožto znalec jejich hudby. Vynikl díky prostému a skrovnému stylu svých písní. Zabýval se analytickým zápisem not byzantské hudby a zapsal také krátké písně, které byly zachovány do tehdejší doby pouze prostřednictvím tradice ústního podání. Zhudebnil pomalé a stručné irmologio, anastasimatario, doxastario, jakož i cherubínské písně a písně k svatému přijímání. *Petr Efeský* (†1840) byl hudební vzdělanec, žák *Georgiose Krita*, učitele Panovnické hudební školy v Bukurešti. Vydal originální anastasimatario a doxastiko *Peloponéského* v nově zřízeném Vlašském knihtisku roku 1820. *Jakub Protopsaltis* z Peloponésu (1740), byl žákem *Ioannise Trapezunského*. Vynikající hudební osobnost, držitel tradic skromného církevního stylu, učitel v patriarchii (škola pro kněze), napsal mnoho děl, mezi nimi dvoudílný „Argo doxastiko“ („Pomalý chvalozpěv“).

3.5 Období 18.–19. století

Důležitý mezník v byzantské hudbě pravoslavné církve tvoří přítomnost tří učitelů, archimandrity *Chrysanthose*, později metropolity Dyrráchia ve Smyrně a následně Pruska, *Gregoria Leyity*, předzpěváka v kostele a *Churmuzia (Giamalis)*, tajemníka. Jsou známí svou reformou, kterou uskutečnili roku 1814. Tito tři znamenití hudebníci si uvědomovali obtížnost čtení byzantské hudby tehdejšího stenografického systému zápisu not a zavedli nový, analytický systém zápisu. Po vynaloženém úsilí a zodpovědné práci podali své dílo ke schválení do Velkého Kristova kostela (Ekumenický patriarchát).

Po úvodním slovu Cyrila VI., patriarchy (1813–1818)⁴⁴, na koncilu a po následných dlouhých diskuzích a posuzováních, byla konečně schválena nová metoda výše uvedených učitelů.

Nejdříve byla založena škola, kde archimandrita *Chrysanthos* vyučoval teoretickou část a *Gregorius* a *Churmuzios* praktickou část. Avšak kromě toho byly v tomto období vydány i dva významné spisy. „Velká teorie hudby“ (Terst, 1832) a „Úvod do teorie a praxe církevní hudby“ (Paříž, 1821). Obě dvě díla vznikla na základě podnětu *Chrysantha*. Škola fungovala do roku 1821.

3.5.1 Životopisy tří učitelů

Gregorius Leyitský (1777–1822) z Konstantinopole, byl žákem *Protopsaltise* a *Krita*. Přenesl do nového zápisu všechna díla *Peloponéskeho* a jiných, od *Damašského* až po *Krita*. Zhudebnil různé církevní písně: tři řady cherubínských písně a jednu řadu písní k svatému přijímání o nedělích, polyeleose, chvalozpěvy aj. *Gregorius*, jako předzpěvák v kostele, byl následníkem *Manuela* (1819–1822) a vynikl jako významný interpret.

Churmuzios, tajemník, se narodil v Chalki (†1840), byl žákem *Protopsaltise* a *Krita*. Vyučoval v patriarchátu od roku 1815 až do roku 1821. Přepsal do nového zápisu díla *Damašského*, *Kukuzelise*, *Kladase* a mnoha dalších, celkově v sedmdesáti svazcích. Řada z těchto děl se dostala do patriarchátu v Jeruzalémě za období působení patriarchy Athanasia V. (1827–1845)⁴⁵. Později se patriarcha Cyril II. (1795–1877) zhostil zkrácení svazků, které jsou dnes uchovány v knihovně patriarchátu v chrámu Božího hrobu. Zároveň napsal Příručku k úvodu do praktické a teoretické části interpretace hudby. Zhudebnil značné množství děl, jako například věhlasné slavosloví (chvalozpěv) v *Těžkém hlasu* (7. hlas) enharmonickém a polyeleos „U řek babylonských“. Zabýval se také vydáním hudebních knih (anastasimataria Petra Peloponéskeho, irmologia, dvoudílnou knihu doxastik a dvoudílnou Antologii hudby roku 1824).

Chrysanthos Prusis (†1843), který se narodil v Madytu, byl znalcem řeckého, latinského a francouzského jazyka. Vyznal se nejen v evropské hudbě a ve hře na

⁴⁴ <http://www.patriarchate.org/patriarchate/patriarchs> [cit. 25.05.2009]

⁴⁵ Internetová encyklopedie, dostupná na: http://el.wikipedia.org/wiki/Κατάλογος_Πατριρχών_Ιεροσολύμων [cit. 15.04.2010]

příčnou flétnu, ale byl také badatelem v různých knihovnách v oblasti teorie byzantské hudby a starořeckých děl. Učitelem byzantské hudby mu byl *Petr Byzantský*. Na počátku byl archimandritou, později ho církev odměnila za úsilí vynaložené pro byzantskou hudbu a vysvětila ho na metropolitu Drače. Jeho spolupráce s *Gregoriem* a *Churmuziem* přinesla významné výsledky. Zjednodušili grafický systém byzantské hudby a změnili ho na analytický. Nahradili víceslabičné hlásky novými jednoslabičnými (Ni, Pa, Vu, Ga, Di, Ke, Zo, Ni), které máme dodnes. Určili nové znaky v byzantské hudbě a systematizovali stupnice hlasů – systémy a jiné. Stanovili některé *značky* kvantitativní a kvalitativní, a zrušili ostatní. Je nutné zdůraznit, že *Chrysanthos* napsal i dvě teoretické práce. Zhudebnil mnoho cvičení a značné množství z nich převedl do evropského notopisu.

3.6 Období 19.–20. století

Po reformě, kterou provedli v byzantské hudbě tři učitelé a po zavedení nového hudebního systému, se v něm začaly zapisovat a prepisovat všechna stará cvičení napsaná nejen jimi samotnými, ale i jejich žáky. (Je na místě podotknout, že rozvoj typografie přispěl k tisku mnohých vydání tak, že všechny básně jsou k dispozici kterémukoli zájemci o studium byzantské hudby.)

Nejvýznamnějšími hudebníky tohoto období jsou následující osobnosti:

Předzpěvák v kostele *Konstantin Byzantský* (1777–1862), byl žákem *Krita* a *Protopsaltise* a redaktorem knihy Velké církve Kristova (tzv. *typiko*). Vydal pomalé stručné (tzv. **argosintomo**) doxastiko a vysvětlil anastasimataria *Petra Peloponéskeho* – dvoudílnou Antologii a mnoho dalších. Žák *Kritiv*, *Theodor Fokaeas* (†1848), byl rovněž význačným hudebním učitelem, jakož i vydavatelem hudebních knih. Kromě jiného napsal „KRIIDA“, což je teorie byzantské hudby. *Ioannis Sakellaridis* (1854–1938) byl hudební vzdělanec, znalec evropské hudby a předzpěvák v kostele s líbezným hlasem. Za zvláštní zmínku stojí jeho průlomová harmonizace byzantské hudby dle trojhlasého (trifonního) systému.⁴⁶ Napsal hudební knihy na základě trojhlasého (trifonního) systému, které však vyvolaly nesouhlas pravoslavné církve⁴⁷. *Abrahám Efthimiadis* (*1911) byl žákem Pantelise Egonopulose

⁴⁶ Zpěvy, které se zpívaly dle trojhlasého (trifonního) systému, mají základ o tři hlásky výše než je základ konkrétního hlasu, do něhož patří.

⁴⁷ P. ILIOPULU, D. *Metoda byzantské církevní hudby*. 11. vyd. Athény 2007. str. 127-134

a učitel hudby ekumenického patriarchátu. Od svých šesti let se začal učit byzantskou hudbu, zvláště teorii a anastasimatario. V roce 1931 začíná jeho přísluhování v kostele, zpíval v různých kostelech. Od roku 1955 (rok, ve kterém zemřela jeho manželka) žije sám v Thessaloniki, kde ho navštěvují jeho kamarádi a žáci a kde pořád píše a skládá. Některé z jeho knih jsou „Vyučování byzantské církevní hudby“ (teoretická) a „Svatý a velký týden“ (nevydáno)⁴⁸. Diákon otec *Dionisios Firfiris* (1912–1990) je autentický interpret byzantské hudby. Již ve věku osmi let (1920) jel do Svaté hory ke svému strýci. Tam se učil psát, číst a studoval byzantskou hudbu a stal se zářivým pokračovatelem stylu, mravního základu a interpretační tradice starých žaltářníků Svaté hory. V jeho interpretaci rozpoznáváme zřejmou a nepochybnou znalost charakterů, ale i správné frázování⁴⁹. *Leonidas Sfikas* (*1921), odmala stál na místě žaltářníků se starými žaltářníky v Chiosu. Potom se stal taky předzpěvákem v kostele. Důležitým momentem pro jeho všeobecnou hudební výchovu se stalo to, že se stýkal se studentem Georgiosem Vinakisem, který byl známý pro svůj přísný a antický církevní styl⁵⁰.

3.6.1 Hudební komise roku 1881

Pro zkoumání záležitostí církevní hudby, jejího pokroku a kultivace založil roku 1881 Ekumenický patriarcha sedmičlennou komisi, jejímž předsedou byl archimandrita *Germanos Athonidis*. Tato komise stanovila intervaly v byzantské hudbě a vynalezla speciální nástroj ve tvaru harmónia pro věrnou interpretaci, který byl pojmenován psaltérium. K tomu napsala „Teorii pro vyučování byzantské hudby“ jakožto doplněk Chrysanthových Teoretik.⁵¹

⁴⁸ http://www.ecclesia.gr/Multimedia/Audio_Index/chanters/euthymiadis.html [cit. 05.05.2009]

⁴⁹ http://www.ecclesia.gr/Multimedia/Audio_Index/chanters/phirphiris.html [cit. 05.05.2009]

⁵⁰ http://www.ecclesia.gr/Multimedia/Audio_Index/chanters/sphikas.html [cit. 05.05.2009]

⁵¹ P. ILIOPULU, D. *Metoda byzantské církevní hudby*. 11. vyd. Athény 2007. str. 135

4 Notace byzantské hudby

Pro zápis byzantské hudby jsou užívány charaktery, různé znaky, které byly zavedeny patriarchátem v roce 1881 po uvedení tří učitelů hudby: *Chrysantha*, metropolitou Bursy (Prusy), *Řehoře Protopsaltise* a *Churmuzia Chartofylakase*⁵². Tyto charaktery se dle její působnosti (aktivity) dělí na tři kategorie (Charaktery kvantity, času nebo délky a kvality nebo výrazu), a tvoří hudební abecedu byzantské hudby⁵³.

4.1 Charaktery kvantity

Charaktery kvantity jsou znaky, kterými může žalmista vokálně zvyšovat nebo snižovat stupně klimaxe (stupnice)⁵⁴. Říkáme jím charaktery kvantity, jelikož každý charakter (znak) má nějakou hodnotu, kvantitu. Dělí se na tři druhy: Charaktery stoupání, klesání a rovnosti. Každý charakter kvantity, bez ohledu na svou kvantitativní hodnotu, má i délku, která je tvořena jedním časovým úsekem.

4.1.1 Charaktery stoupání:

- *Oligon*: stoupá o jeden fthong.
- ∪ *Petasti*: stoupá o jeden fthong.
- ˘ *Kentima*: stoupá o dva fthongy najednou.
- “ *Kentimata*: stoupá o jeden fthong.
- ⏟ *Ypsili*: stoupá o čtyři fthongy najednou.

4.1.2 Charaktery klesání:

- ⋃ *Apostrofos*: klesá o jeden fthong.

⁵² PASCHALIDI, D. *Církevní byzantská hudba*. 1. vyd. Thessaloniki: Melissa, 1985. str. 34

⁵³ P. ILIOPULU, D. *Metoda byzantské církevní hudby*. 11. vyd. Athény, 2007. str. 16

⁵⁴ Klimax je plynulá škála tónů, kterou používá mód (hlas) při jeho pohybu.

´ *Yporoi*: klesá o dva fthongy po jednom.

˘ *Elafron*: klesá o dva fthongy najednou.

˘˘ *Chamili*: klesá o čtyři fthongy najednou.

4.1.3 Charaktery rovnosti:

Ison: Oznamuje vždycky rovnost. Tudíž, opakuje předchozí tón se stejnou hlasovou ostroť.

4.2 Charaktery času

Čas (délka) je vzdálenost mezi dvěma údery a dělí se na dvě části: thesis - těžká doba a arsis - lehká doba⁵⁵.

U každého charakteru kvantity, když se má přidat nebo odebrat nějaká časová délka, tak se užívají charaktery času nebo délky. Charaktery času se dělí na tři druhy: trvací, dělicí a smíšené (trvací a dělené).

4.2.1 Charaktery trvací:

˘ *Klasma*: přidává jednu dobu

´ *Apli*: přidává jednu dobu

˘˘ *Dipli*: přidává dvě doby

˘˘˘ *Tripli*: přidává tři doby

⁵⁵ KALLINIKU, T. *Medotický průvodce*. 2. vyd. Lefkosia, 1959. str. 11, 13

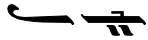

4.2.2 Charaktery dělicí:

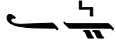

┌
Gorgon: Žádá, aby tón, který ho nese, se vyslovoval na arsis. Tedy dělí jednu dobu na dvě stejné části, spojující dva charaktery v jedné době. Píše se na druhý charakter a spojí ho s předešlým. (V evropské hudbě je to jako osminy). Dává se na všechny charaktery kvantity, kromě od *petasti*. Na *yporoi* se uskuteční na její první tón⁵⁶.

┌┌
Digorgon: Dělí dobu na tři stejné části, spojující tři charaktery na jedné době. Píše se na druhý charakter a spojí ho s předešlým a následujícím. (V evropské hudbě, je to jako triola).

┌┌┌
Trigorgon: Dělí dobu na čtyři stejné části spojující čtyři charaktery v jedné době. Píše se na druhý charakter a spojí ho s předešlým a dvěma následujícími. (V evropské hudbě je to jako šestnáctiny).

4.2.3 Charaktery smíšené:

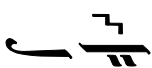
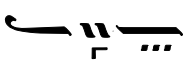
┌
Argon: Píše se nad *oligem*, pod kterým jsou *kentimata*. Např.  a
analyzuje se takto , tudíž nejdřív se zpívá jeden *gorgo* na *kentimata* a potom jeden *klasma* na *oligon*.

┌
Imiolion: Píše se nad *oligem*, pod kterým jsou *kentimata*. Např.  a
analyzuje se takto , tudíž nejdřív se zpívá jeden *gorgon* na *kentimata* a potom jedno *dipli* na *oligon*.



⁵⁶ KALLINIKU, T. *Metodický průvodce*. 2. vyd. Lefkosia, 1959. str. 15



Diargon: Píše se stejným způsobem jako *imiolion*, tedy nad oligem, pod

kterým jsou *kentimata*. Např.  a analyzuje se takto , tudíž nejdřív se zpívá jeden *gorgon* na *kentimata* a potom jedno *tripli* na *oligon*.⁵⁷

4.3 Mlčení nebo pauzy

Patří k charakterům času a píše se, když má být melodie po určitou dobu. Jsou tvořené z *vari*  a *aplimi* . Čím více *apli* dáváme u *vari*, tím se zvětšuje délka pauzy.

4.4 Kříž, čárka a koruna

Tyto znaky patří také k charakterům času. Kříž a čárka se píše, když je melodie přerušena a žalmista se má nadechnout. Koruna se používá, když je délka před následujícím charakterem prodloužená.

4.5 Charaktery kvality nebo výrazu

Charaktery, které dávají tónům odlišný výraz, kvalitu a barvu, se nazývají charaktery kvality. Jelikož nemají časovou hodnotu, nazývají se i časově neomezené substance. Podle své aktivity (působnosti) se dělí na dva druhy: tónické a ornamentální⁵⁸. Charaktery kvality se nevyučují jen teoreticky, ale i ústním předáním od zkušeného interpreta chorálové tradice⁵⁹.

⁵⁷ P. ILIOPULU, D. *Metoda byzantské církevní hudby*. 11. vyd. Athény, 2007. str. 45, 46

⁵⁸ P. ILIOPULU, D. *Metoda byzantské církevní hudby*. 11. vyd. Athény, 2007. str. 49

⁵⁹ P. ILIOPULU, D. *Metoda byzantské církevní hudby*. 11. vyd. Athény, 2007. str. 52


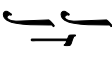
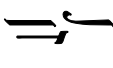
4.5.1 Tónické

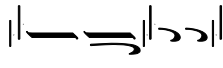
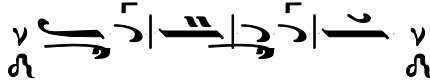
∪ *Varia*: Píše se před charaktery kvantity, kromě *kentimata* a *yporoi* a žádá, aby se následující charakter zpíval se živostí a zdůrazněním. *Varia* ztratí svou vyjadřovací hodnotu, pokud po ní je *apli*, *dipli* nebo *tripli*, kvůli tomu, že tím způsobem se tvoří *pauzy*.

∪ *Psifiston*: Píše se pod charaktery kvantity a žádá, aby se charakter zpíval intenzivně⁶⁰. Musí následovat alespoň dva *apostrofy*.⁶¹

Jako tónické charaktery se dále používají *petasti* (∪) a *oligon* (—).⁶²

4.5.2 Ornametální

→ *Omalon*: Píše se pod jemným charakterem kvality s *klasmou*  nebo pod dvěma charaktery stejným zdůrazněním  nebo  a žádá tzv. určitým hlasovým glissandem hlasu mezi dvěma charaktery.

→ *Antikenoma*: Píše se a) samostatně pod jedním charakterem kvantity a na lehkou dobu, tudíž v arsis a žádá vyklepání hlasu. Např.  b) na těžkou dobu, tudíž v tezis, s *apli* pod tou a povinně následuje charakter klesání, který se zpívá spojeně s tím charakterem, který má přednost a s jeho ornametálním vyklepáním. Např. 


∪ *Eteron* nebo *Sindesmos*: Píše se a) pod dvěma charaktery a žádá tzv. určitým

⁶⁰ Výrazně interpretovaný

⁶¹ P. ILIOPULU, D. *Metoda byzantské církevní hudby*. 11. vyd. Athény, 2007. str. 49, 50


⁶² P. ILIOPULU, D. *Metoda byzantské církevní hudby*. 11. vyd. Athény, 2007. str. 52

hlasovým glissandem hlasu hlasu a spojení charakterů bez nádechu.

Např. 

b) pod jedním charakterem s dipli nebo tripli držet spojené všechny existující

doby s následujícím charakterem klesání. Např.  nebo 

 *Endofonon*: Píše se a) jenom na charaktery klesání a žádá, aby se zpívaly se zavřenými ústy slabiky „em“ a „en“, které jsou uvedené pod charaktery. Používá se jenom na prodlevy⁶³ b) málokdy dává se na slova, která končí na „m“ nebo „n“, aby se vyslovovaly jako nosní a to na druhou dobu⁶⁴.

⁶³ P. ILIOPULU, D. *Metoda byzantské církevní hudby*. 11. vyd. Athény, 2007. str. 51

⁶⁴ XURMUZIU, S. *Metoda byzantské hudby*. 2. vyd. Lefkosia, 1936. str. 20

5 Znaménka použitá v byzantské hudbě:

5.1 Posuvná znaménka

Posuvná znaménka mění zvukovou polohu fthongu, tzn., posouvají jeho ostrost /intonaci směrem nahoru nebo směrem dolů.

Znaménko, které zvyšuje fthong, se nazývá *diesi* (σ), a znaménko, které

sníží tón, se nazývá *yfesi* (ρ). Platí jen pro fthongy, na kterých jsou zapsané, ale v případě, že následuje charakter rovnosti, tak potom mění i jej.

Diesis se rozlišují na:

a) *Aples (jednoduché)* σ zvyšují fthong o dvě molekuly.

b) *Monogrammes (s jednou čárou)* σ^* zvyšují fthong o čtyři molekuly.

c) *Digrammes (s dvěma čárkami)* σ^{**} zvyšují fthong o šest molekul.

d) *Trigrammes (se třemi čárkami)* zvyšují fthong o osm molekul.

Yfesis se rozlišují na:

a) *Aples (jednoduché)* ρ snižují fthong o dvě molekuly

b) *Monogrammes (s jednou čárou)* ρ^* snižují fthong o čtyři molekuly.

c) *Digrammes (s dvěma čárkami)* ρ^{**} snižují fthong o šest molekul.

Čtyři chromatické:

Dvě druhého hlasu:



vu, di, zo



pa, ga, ke, ni

Dvě druhého plagálního hlasu:



pa, ga, ke, ni



vu, di, zo

• Jedna enharmonická:



ga, zo, vu

Po každé fthore, která posunuje píseň na krátký časový úsek do jiného hlasu, musí bezpodmínečně následovat nová fthora, která navrátí píseň do počátečního hlasu a tónorodu. Znak posunutí melodie umístěním fthory se nazývá Desi a konec posunutí, tedy návrat do původního hlasu, se nazývá Lysis (řešení).

5.3.1 Metateze (metathesis)

Jestliže fthora se neumístí k fthongu, ke kterému patří, ale umístí se k jinému fthongu, pak se tento jev změny na tónu a tónorodu nazývá Metateze. Vzniká tedy jeden dokonalý tetrachord (30 molekul), a tak se shodují vrcholy tetrachordu, které určuje melodie, s těmi toho tetrachordu, které určuje umístění fthory⁶⁷.

5.3.2 Parachordi

Jestliže fthora se neumístí k fthongu, ke kterému patří, ale umístí se k jinému fthongu, a k tomu je ještě jiného tónorodu pak se tento jev změny tónorodu a fthongu nazývá Parachordi. V tomto případě nevzniká jeden dokonalý tetrachord (30 molekul), a tak se neshodují vrcholy tetrachordu, které určuje melodie, s těmi toho

⁶⁷ P. ILIOPULU, D. *Metoda byzantské církevní hudby*. 11. vyd. Athény, 2007. str. 60

tetrachordu, které určuje umístění fthory.

5.4 Chroes

Jsou to speciální fthorické znaky s omezenou fthorickou energií.

Píší se v průběhu písně jako fthory a mění dva fthongy pentachordu, zatímco ostatní tóny stupnice zůstávají přirozené. Liší se od fthor v tom, že posunují jenom některé tóny, zatímco fthory uvádí do jiného tónorodu, hlasu a stupnice.

—⊖_h

Chroes jsou tři: a) zygos [⊗], b) spathi ^{—⊖_h} a c) kliton [⊗]

Zygos [⊗] se píše na fthong di a žádá, aby se fthong ga zpíval s diesim, fthong vu přirozený a fthong pa s diesim.

—⊖_h

Spathi ^{—⊖_h} se píše na fthong ke a žádá, aby se fthong zo zpíval s yfesim a fthong di s diesim. Vzácně a ve výjimečných případech se píše na fthong ga a aktualizuje se stejným způsobem.

Kliton [⊗] se píše na fthongos di a žádá, aby se fthongy ga a vu zpívaly s diesim.

Chroes se ruší, psaním fthorou počátečního hlasu.

5.5 Idiomy

Idiomy jsou myšleny charakteristické vlastnosti hlasů. Jedním z nejdůležitějších idiomů, který zkrášluje píseň a dává jí mimořádnou lehkost, je elxis, která je vlastnost některých fthongů přitahovat k sobě ty nejbližší fthongy, jak nižší, tak vyšší. Znaky

⊖

elxisu jsou znak diesisu ([⊗]), a znak yfesisu ([⊖]) a příslušně se používají: pod

(to diesi) a nad (to yfesi) charaktery kvantity.

6 Rytmus

V byzantské hudbě se nepoužívá konkrétní metrum, jelikož rytmus církevní písně je založen na významu slov a na interpunkčních znaménkách v textu (čárka, tečka atd.). Patriarchální komise v roce 1881 uvedla pět temp, kterými se zpívají různé melodie byzantské hudby: a) pomalé, b) středně pomalé, c) středně rychlé, d) rychlé e) chyma (recitativ).

7 Obecný pohled na hlasy byzantské hudby a zařazení jich do tonorodů, druhů a systémů

Byzantská hudba se od samého počátku dělí na osm hlasů (echo) nebo tropů (tropus). Toto rozdělení hlasů bezpochyby imituje dělení antické řecké hudby. První řecké zdroje, které máme k dispozici a které to dokládají, pocházejí z 3. a 4. století a jsou obsaženy v alchymistických spisech⁶⁸. Velký význam se také klade na fakt, že od římského období se hlasy označují číslicemi⁶⁹.

Hlasy byzantské hudby se rozlišují na **hlavní (autentické)** a **plagální**.

Hlavní hlasy jsou:

1. První
2. Druhý
3. Třetí
4. Čtvrtý

Plagální hlasy jsou:

5. První plagální
6. Druhý plagální
7. Varis (Těžký)
8. Čtvrtý plagální

7.1 Komponenty – charakteristika – znaky hlasů

Každý hlas má určité základní znaky, které ho odlišují od jiných hlasů. Nazývají se komponenty hlasu a jsou čtyři: **apichima (efekt), stupnice, dominantní tóny a závěr**.

Apichima: je to krátká hudební fráze, obvykle jedna slabika⁷⁰, která se zpívá před začátkem melodie, na základním fthogu hlasu, který připravuje. Nazývá se také proichima nebo enichima.

Stupnice: plynulá škála osmi tónů, které používá hlas při svém pohybu. Na stupnici hlasu rozpoznáváme tónický nebo melodický základ a tónorody, tedy velikost intervalů mezi fthongy a nezávisle na jejich pořadí. Tónický nebo melodický základ je známý „ison“ hlasu, tedy stupeň (fthongos), od kterého začíná a ke kterému se vrací a kterým končí hlas. Jeden hlas může mít i druhý základ⁷¹.

Dominantní tóny: ustálené tóny, které jsou v melodii nejvíce slyšet, řídí skladbu, dominují v ní a tvoří její kostru. Ostatní tóny se nazývají „ypervasimy“. Jsou

⁶⁸ ALYGIZAKI, A. *Oktoechos v Řecké Liturgické*. str. 33

⁶⁹ ALYGIZAKI, A. *Oktoechos v Řecké Liturgické*. str. 36

⁷⁰ Známa je slabika „Ne“.

⁷¹ http://llyk-volou.mag.sch.gr/sch/vyzant_music.htm [cit. 15.04.2010]

nestálé, často se vážou na tóny dominantní.

Závěr: konec jedné hudební fráze, nebo i celé melodie. Závěry jsou úzce spjaty s interpunkcí v textu, tzn. s čárkou, středníkem a tečkou. Závěry se dělí na tři druhy:

a) *neúplné*, b) *úplné* a c) *finální*.

Neúplné: vyskytují se v průběhu skladby na jednom dominantním tónu, ale ne na základním tónu hlasu.

Úplné: vyskytují se v průběhu skladby na základním tónu hlasu.

Finální: vyskytují se na konci skladby, na jejím základním tónu a dále se dělí na *jednoduše finální*, když končí jedna skladba a následuje další, a na *finální k pauze*, když nastane definitivní závěr a bude pokračovat např. čtení aj.

Stupnice a dominantní tóny mohou mít společné znaky ve dvou hlasech. Toto se však neděje u apichimy a v závěrech. Proto se nazývají také „gnoristika“⁷².

7.2 Tónorody byzantské hudby

Každý výše zmíněný hlas patří podle druhu melodie do jednoho ze tří tónorodů byzantské hudby. *Diatonický*, *chromatický* a *enharmonický*. Tyto tónorody mají jednu nebo dvě stupnice s předepsanými intervaly⁷³.

Diatonický: Obsahuje čtyři hlasy: První, čtvrtý, první plagální a čtvrtý plagální. Tetrachordy stupnice těchto hlasů (diatonického druhu) se skládají z přirozených tónů (dur, moll a tzv. „elachistos“)

Chromatický: Do tohoto tónorodu patří jen dva hlasy: Druhý a druhý plagální. Tetrachordy stupnice těchto hlasů se skládají z *hyperdurových* tónů (12 molekul), tedy zvětšené triimitonia (20 molekul), z půltónů a zmenšených triimitonia (4 molekuly).

Enharmonický: K tónorodu enharmonickému patří dva hlasy: Třetí a těžký (Varis⁷⁴). Jejich tetrachordy se skládají z hlavních tónů a půltónů⁷⁵. Podle názorů byzantologů se používalo čtvrttónů a tetrachord obsahoval kvadrant–kvadrant–dvoutóny. Kvůli tomu, že tyto intervaly není lehké si zazpívat, enharmonické provedení se tvořilo podle způsobů, které jsme vysvětlili výše.

⁷² P. ILIOPULU, D. *Metoda byzantské církevní hudby*. 11. vyd. Athény, 2007. str. 58

⁷³ ALYGIZAKI, A. *Oktoechos v Řecké Liturgické*. str. 32

⁷⁴ Existuje i diatonický těžký hlas.

⁷⁵ P. ILIOPULU, D. *Metoda byzantské církevní hudby*. 11. vyd. Athény, 2007. str. 56, 58-59

7.3 Druhy církevních chorálů (melosů)

Melos (chorál) je název všech církevních hymnů, které se zpívají v církevní byzantské hudbě. Mely byzantské hudby se dělí do tří kategorií: irmologika, stichirarika a papadika. A každý druh se dělí na rychlý (stručný) a pomalý.

Rychlý irmologický melos: Patří sem rychlé mely byzantské hudby, ve kterých na každou slabiku vychází jeden fthong.

Mezi rychlé irmologické chorály patří kromě irmosů a kanonů, rychlá (stručná) slavosloví, prosomia, apolytikia, kathismata, kontakia, rychlé anastasimatario aj.

Pomalý irmologický melos: Tento druh se odvozuje z jeho rychlého druhu, ale s dvojitou délkou slabik textu.

Patří sem pomalé katavasiy, pomalá slavosloví, první antifon čtvrtého hlasu, „Důstojno jest“, liturgické hymny aj.

Rychlý (nebo nový) stichirarický melos: Tam patří argosintoma (pomalé-stručné) mely byzantské hudby, ve kterých jedna slabika se rozšiřuje na dva nebo tři fthongy.

K rychlým stichirarika patří kekragara, pasapnoaria od Jakuba aj.

Papadiko melos (kněžský): Patří sem pomalé mely, ve kterých jedna slabika se rozšiřuje na celé hudební fráze. Takové mely jsou cherubínské písně, písně k svatému přijímání ad. Nazývají se takto, protože při jejich zpívání, se konají důležité akty a čtou se přání od kněze, které potřebují přiměřeně dlouhou dobu (např. příprava „velkého vstupu“, svaté přijímání aj.).

7.4 Systémy byzantské hudby

Systém je postupná řada z fthongů nebo z intervalů, která se opakuje stejnou intervalovou posloupností směrem nahoru nebo dolů. Je to tedy způsob, kterým je představována jedna píseň, a to použitím buď celé stupnice, nebo jedné její části. Z toho vyplývá metateze základu hlasu výše nebo níž. V byzantské hudbě existují tři systémy: **oktachordický, pentachordický a tetrachordický.**

Oktachordický, diapason nebo eptafono („sedmihlasý“), se nazývá systém, který používá celou tu stupnici, tedy všechny její stupně.

Pentachordický, trohos nebo tetrafono („čtyřhlasý“), se nazývá systém, ve kterém základ hlasu se posunuje o čtyři stupně výše. Ten systém hlavně používají

první hlas, první plagální, druhý hlas a druhý plagální.

Tetrachordický nebo po trifonii, se nazývá systém, ve kterém základ hlasu se posunuje o tři stupně výše. S tím systémem se setkáme ve čtvrtém plagálním hlasu, kde se jeho základ posunuje z fthongu ni na fthong pa, umístěním fthoru fthongu ni na fthong ga. Ten systém používá ještě třetí hlas, hlavně v papadiku melosu, stejně jako enharmonický hlas varis od fthongu ga, který ale pracuje se třemi tetrachordy (ni-ga, ga-zo, zo-vu).

8 Podrobná analýza hlasů byzantské hudby

8.1 Hlasy diatonického tónorodu:

8.1.1 Hlas první

První hlas má jako základní tón pa a původní martyrii $\overset{\text{H}}{\chi}\rho\sigma \frac{4}{\eta} \Pi\alpha$.

Apichima má $\pi \overset{\text{H}}{\rho} \overset{\text{H}}{\sigma} \overset{\text{H}}{\chi} \pi$. Používá stupnici diatonického druhu s tónem pa

jako základ a tvoří ji dva stejné tetrachordy pa - di a ke - pa, rozdělené jedním durovým oddělujícím tónem d - ke. Stoupá se zo přirozeným a klesá se zo sníženým. Má dominantní tóny pa a di v irmologika a tóny pa a ga v stichirarika a papadika. Závěry má a) v irmologika neúplné na di, úplné a finální na pa, b) v stichirarika má neúplné na tónu ga, úplné a finální na pa a c) v papadika má neúplné na tónech pa, ga, di a ke, úplné a finální na pa.

První mód funguje podle dvou systémů: a) diapazónního a b) pentachordického nebo trochejského.

Užívá diatonické fthory a používá diatonické martyrie podle diapazónu nebo

podle trocheje, ale martyrie se liší jen ve vyšším pentachordu $\overset{\text{H}}{\rho}$ a $\overset{\text{H}}{\sigma}$ a v nižším

pentachordu Δ nebo χ .

Idiomy prvního hlasu jsou následující:

1) Tón zo je s béčkem (yfesim), když melodie dosahuje až k němu, přirozený, když vystoupá až k pa a s béčkem, když melodie klesne pod tón zo.

2) Když se melodie pohybuje mezi pa a ga, a to v největším případě, tak se první mód nazývá diphonos.

3) Když se pohybuje v rozmezí čtyř tónů, a to v největším případě, tak se nazývá tetraphonos a tehdy se jeho základ posune z tónu pa na tón ke. Např.: antická píseň “Tin gar sin mitran” se zpívá od tónu ke (pentachordický systém).

Tón ga je přitahován tónem di, a když dojde až k němu (ga), opět vystoupá.

8.1.2 Hlas první plagální

Hlas první plagální má dva základy: a) v stichirarika a papadika tón pa a b)

v irmologika tón ke. V stichirarika a papadika má původní martyrii $\overset{\circ}{\text{H}}\chi\omicron\varsigma \overset{\lambda}{\pi} \ddot{\text{q}} \text{Pa}$ a

pro irmologika $\overset{\circ}{\text{H}}\chi\omicron\varsigma \overset{\lambda}{\pi} \ddot{\text{q}} \text{Pa} \text{---} \text{K}\epsilon$. Apichima má $\overset{\pi}{\text{q}} \text{---} \text{---} \overset{\chi}{\text{q}} \text{---}$ nebo

pro irmologika a $\overset{\pi}{\text{q}} \text{---}$ pro stichirarika a papadika. Používá stupnici diatonického

druhu podle oktachordického systému, s tónem pa jako základ. Většinou se zpívá tón

zo snížením s enharmonickou fthoru $\overset{\circ}{\text{p}}$ na tón zo. Tím se tvoří vyšší tetrachord

enharmonický a nižší tetrachord diatonický. Tedy má tzv. „smíšenou stupnici“.

V irmologika, ten hlas, se zpívá podle pentatonického systému se základem tón ke a

zo. Má dominantní tóny ke a ni v irmologika a tóny pa di a ke v stichirarika a

papadika. Závěry má a) v irmologika, neúplné na ni, úplné a finální na ke b) v

stichirarika a papadika má neúplné na tónu di a ke, úplné na pa a finální na pa a di

(kekragarion), finální k pauze na tón pa u všech druhů chorálů (melosů). První

plagální hlas funguje podle dvou systémů: a) oktachordického nebo diapazónního a b)

pentachordického nebo trochejského v irmologických. Užívá diatonické fthory. V

pomalých chorálech také enharmonické fthory tónu zo, jak jsme výše řekli, a

s výjimkou i diatonické martyrie.

Idiomy prvního plagálního hlasu jsou následující:

1) U chorálů prvního plagálního hlasu se základem pa převáží častokrát tón ke ve vyšším tetrachordu a tím pádem, se také změní ison⁷⁶, z tónu pa na tón ke. V tom případě tón zo je přirozený a tón ga je s křížkem, přitahován od tonu di (trochejský).

⁷⁶ Ison nebo isokratima, je jedná paralelní melodie, která jako většinou v hudebních skladbách se

2) Když se probíhá sestup k nižšímu tetrachordu se základem tónu pa, pak tón zo je s béčkem tón ga přirozený. Jinými slovy, když tón zo je přirozený, ga je s křížkem a když zo je s křížkem, ga je přirozený. Toto se stane proto, aby tetrachord ga-zo vždycky obsahoval třicet molekul.

3) V mladší církevní hudbě existuje i první plagální hlas, enharmonický (moll). Ten hlas se nezařazuje do oněch osmi hlasů. Tento mollový, chce tón zo s béčkem, vu s křížkem a spodní ni s křížkem.

8.1.3 Hlas čtvrtý

Čtvrtý hlas má tři základy: a) v papadika tón di (agia⁷⁷), b) v stichirarika tón pa a c) v irmologika tón vu (legetos⁷⁸).

a) Ten agia se základem di, má následující charakteristiky: Má původní martyrii

Ἄρχος Δι̇ Δι̇, apichima Δι̇ ς ς ς ς ς ς ς ς ς Δι̇ a používá

diatonickou stupnici. Má dominantní tóny di, zo a vu. Závěry má neúplné na vu a zo, úplné a finální na di. Užívá diatonické fthy a martyrie.

Idiomy čtvrtého hlasu jsou následující:

- 1) Tón di-ke je durový.
- 2) Tón zo je přirozený, když se chorál pohybuje ve vyšším tetrachordu a jako dominantní tón, zo přitahuje intonačně tón ke s křížkem blíže k němu.
- 3) Když se chorál pohybuje v nižším tetrachordu, tón ga, když sestoupí, je přirozený a když sestoupí rozvádí se do tónu pi s digrammím diesim.

8.1.2.1 Tzv. Stichirarikos čtvrtý hlas se základním tónem pa

Stichirarikos čtvrtý hlas se základním tónem pa, má původní martyrii

zazpívá na základ hlasu. Existuje i dvojitý ison, ve kterém kromě tonu zakladu hlasu, se používají i další enharmonické tóny.

⁷⁷ To slovo „Agia“, se používá jako apichima v papadika čtvrtého hlasu.

⁷⁸ To slovo „Legetos“, se používá jako apichima v irmologických chorálu, čtvrtého hlasu.

ᾠχος ᾠ Πα, apichima π⁹ a používá diatonickou stupnici. Dominantní tóny má pa, vu a di. Závěry má neúplné na di (vu), úplné na pa a finální na vu.

8.1.2.2 Irmologický čtvrtý hlas se základem vu (legetos⁷⁹)

Irmologický čtvrtý hlas se základem vu (legetos), má původní martyrii

ᾠ, apichima λ⁶ a používá diatonickou stupnici. Dominantní tóny má

vu a di. Závěry má neúplné na di a pa, úplné a finální na vu. Ten hlas funguje podle oktachordického nebo diapazónního systému⁸⁰. Užívá diatonické fhory a martyrie.

Irmologický čtvrtý hlas má následující idiomy:

- 1) Vyšší vu je s béčkem.
- 2) Tón zo je vždycky s béčkem.
- 3) Tón pa s křížkem se rozvádí do tonu vu, který je dominantní.

8.1.4 Hlas čtvrtý plagální

Hlas čtvrtý plagální má základní tón ni, když se ale zpívá podle trifonie je

ᾠχος λ π ᾠ Νη základem tón ga. Původní martyrie čtvrtého plagálního hlasu, je: a

ᾠχος λ π ᾠ^{κρ} pro chorály které se zpívají podle trifonie. Apichima má ᾠ^ν

nebo ᾠ (trifonie). Používá diatonickou stupnici od ni. Má dominantní tóny ni,

⁷⁹ To slovo „Legetos“, se používá jako apichima v irmologickém čtvrtém hlasu, se základem tón Vu.

⁸⁰ Podle předzpěváka v kostele a profesora Byzantské a Evropské hudby, Dionizia P. Iliopoulo. Podle jiných, ten hlas užívá trichordo nebo difonii.

vu a di a pro chorály podle trifonie, ga, di a zo. Závěry má a) neúplné na vu a di, úplné a finální na ni a b) podle trifonie má neúplné na di, úplné a finální na ga. Čtvrtý plagální hlas funguje podle dvou systémů: a) podle diapazónního systému se základem ni a b) podle trifonie, když se dělá metateze základu ni na tón ga



). Podle trifonie se zpívají „Pane Bože“, vzkříšení apolitikio, kánony,

některé katavasiy, apolitikio a kontakio Padesátnice aj. Užívá diatonické fthory a diatonické martyrie podle oktachordického systému a

$\nu \pi \sigma \rho \Delta \chi \zeta' \nu' \pi' \sigma'$
 ty $\delta \lambda \rho \delta \rho \lambda \rho \delta \rho \lambda \rho$ když se zpívá podle trifonie.

Idiomy čtvrtého plagálního hlasu jsou následující:

1) Když melodie dosahuje až k zo, zpíváme zo s béčkem. V jiných případech zo je přirozený a sestupující, protože většinou pracuje jako „Agia“, a tím pádem je dominantním tónem. V té situaci tón ke se rozvádí do zo.

2) Tón pa, když se pohybuje okolo vu, je s křížkem, tahající od vu. Ve čtvrtém plagálním hlasu, v difonni, je charakteristický závěr sloky na vu, např. “Ó zázraku

paradox” $\lambda \rho \delta \lambda \text{ N}\eta$.

8.2 Hlasy chromatického tónorodu:

8.2.1 Hlas druhý


Druhý hlas má jako základní tón di a původní martyrii



Ἦχος $\Delta\iota.$ $\text{B}\delta$, nebo $\text{B}\delta$. Apichima má ζ . Používá


jemnou chromatickou stupnici, která se tvoří z diatonické stupnice, když se umístí ujem monogrames yfesis na tóny pa a ke, a tím se tvoří tetrachord druhého hlasu. Má

dominantní tóny vu, di a zo. Závěry má a) neúplné na vu a b) úplné a finální na di

s charakteristickým závěrem . Druhý

hlas funguje podle oktachordického systému⁸¹. Užívá dvě fthory: a)  a



b)  (začátek a konec tetrachordu). Používá následující martyrie: a)  která se

píše na tóny ni, vu, di a zo a b) , která se píše na tóny pa, ga, ke a ni.

Idiomy druhého hlasu jsou následující:

- 1) Když melodie se pohybuje okolo di, tahá, dosahuje tón ga až k němu.
- 2) Tón zo je vždycky přirozený.

Druhý hlas pracuje v nižším tetrachordu čtyřmi způsoby: a) Diatonickým, když melodie klesá až k tónu pa (pak pa je přirozený). b) Když melodie klesá až k tónu pa a končí na vu, pa je s křížkem (jako legetos). c) Když melodie klesá až k tónu ni, tón pa se zpívá s béčkem a tím nižší tetrachord používá jemnou chromatickou stupnici. d)

 Když se umístuje fthora tónu di  z druhého plagálního hlasu na tón ga druhého hlasu, pak používá tvrdou chromatickou stupnici a funguje jako druhý plagální.

⁸¹ Podívejte se P. Iliopoulos. Podle jiného, ten hlas funguje podle pentachordického systému, se dvěma řetězovými pentachordy Ni-Di a Di-Pa.

2) Když jde melodie nad vyšším pa, interval pa-vu je durový. Totéž se stane i s intervalem pa-ni, když melodie jde pod nižším pa. Tedy ten interval je také durový (pentachordický systém).

8.3 Hlasy enharmonického tónodu

8.3.1 Hlas třetí:

ᾠχος ἰῖ Γα

Třetí hlas má jako základ tón ga a původní martyrie nebo

ᾠχος ἰῖ Apichima má ἰῖ. Používá enharmonickou stupnici, která se tvoří

z diatonické, když dáváme ífesi s jednou čarou na tón zo a křížek na vu. Má dominantní tóny ga, ke a pa. Závěry má neúplné na ke, úplné na pa a finální na ga. Třetí hlas funguje většinou podle diapazónního systému. Užívá a) enharmonickou

fthoru ἰῖ, která se píše na tón zo a chce ho vždy s béčkem. Můžeme se s ní ale setkat i na tónech ga a zo a na vyšším vu a ty tóny jsou považovány za konec enharmonických řetězových tetrachordů⁸³ podle pentachordického systému. b) Užívá

stálý křížek (diesi) ἰῖ, který se píše na tón ga a žádá, aby tón vu byl s diesim.

c) Užívá stálé béčko (yfesi) ἰῖ, které se píše na tón ke a žádá, aby tón zo byl pořád s béčkem. Používá diatonické martyrie s výjimkou té martyrie tónu o, která se

píše: ἰῖ

⁸³ Řetězová tetrachordy, jsou ty tetrachordy, na které vrchol jednoho je základ druhého.

Idiomy třetího hlasu jsou následující:

1) Když se melodie pohybuje ve vyšším tetrachordu, používá diatonickou stupnici s přirozeným tónem zo.

2) V papadika se píše na tón ga původní martyrie fthora tónu ni ρ a tím umístí tón ni na tón ga a potom se zpívá čtvrtý plagální hlas (podle trifonie).

8.3.2 Hlas varis (těžký)

Hlas varis se dělí na a) varis enharmonický se základem ga, b) varis diatonický se základem přirozené zo a c) varis enharmonický se základem zo s béčkem.

8.3.2.1 Hlas varis enharmonický od Ga

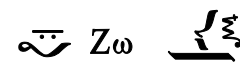

$\hat{\text{H}}\chi\omicron\varsigma \text{ } \rho \text{ } \Gamma\alpha$

Hlas varis od ga má jako základ tón ga a původní martyrie


Apichima má ρ . Používá enharmonickou stupnici, stejnou s třetím hlasem. Má dominantní tóny ga, di a zo. Závěry má neúplné na di, úplné na pa a finální na ga. Hlas varis od ga funguje podle tetrachordického systému. Užívá enharmonickou fthoru tónu zo ρ , která se ale vzácně píše i na tóny ga a vu. Užívá diatonické martyrie (stejně s třetím hlasem). Podle toho hlasu se hlavně zpívají irmologické mely (chorály) a stichirarika.


8.3.2.2 Hlas varis diatonický od přirozeného zo

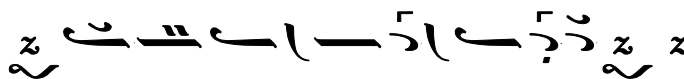
Hlas varis diatonický od přirozeného zo má jako základ tón zo a původní

[^]Ἦχος βαρύς.  Zω  (,,sedmihlasý“). Apichima má stupnici

se základem přirozeného zo a se dvou monogramními diesi na ga a na ke. Má dominantní tóny zo, pa a di. . Závěry má neúplné na ga a di, úplné na pa a zo a finální na zo. Diatonický varis od zo funguje podle oktachordického nebo diapazonního

 systému. Užívá diatonické fthory a fthoru tónu zo a diatonické

martyrie  nebo



Idiomy varisu diatonického od zo jsou následující:

- 1) Má dva tahající tóny: Tón di tahá tón ga a tón zo, tahá tón ke.
- 2) Tón vu je s béčkem, když melodie dosahuje až k vu.
- 3) V tom hlasu se hlavně zpívají papadika mely (chorály).

8.3.2.3 Hlas varis enharmonický s tónem zo s béčkem

Varis enharmonický hlas s tónem zo s béčkem má jako základ tón zo s béčkem

[^]Ἦχος  Zω  nebo  . Apichima má 

. Používá následující stupnici:

12	12	6	12	12	12	6
----	----	---	----	----	----	---

Nižší tetrachord

Odpojovací

Vyšší tetrachord

tón

Má dominantní tóny zo a di. Závěry má neúplné na di a ni, úplné a finální na zo. Hlas varis enharmonický s tónem zo s béčkem funguje podle diapazonního systému.

Užívá diatonické fthory s tónem zo[♭], $\overset{\text{z}}{\text{u}}$ [♭]. Užívá diatonické martyrie s výjimkou

martyrie tónu zo: $\overset{\text{z}}{\text{u}}$ [♭]⁸⁴.

⁸⁴ P. ILIOPULU, D. *Metoda byzantské církevní hudby*. 11. vyd. Athény, 2007. str. 62-79

9 Závěr

Předmětem této práce byl obecný pohled na vývoj a charakteristické rysy řecké církevní hudby. Proto, aby se čtenář mohl zorientovat v daném tématu, bylo nutné nejprve vysvětlit různé pojmy, které vyskytují v této práci.

Krátce je zde zmíněno, jak se přepisuje byzantská hudba do evropského notopisu. Stručně proto, že o hlubší analýze této problematiky by se mohla napsat celá samostatná práce. A také proto, že když jsem se v literatuře setkala s pokusy o přepis byzantské hudby do evropského notového zápisu, viděla jsem nejednotný výsledek. Tentýž tropar uvedený ve dvou knihách ve stejném hlasu byl přepsaný dvěma způsoby. Takže bych řekla, že aspoň z mého pohledu ještě není jisté, který přepis je správný.

Na závěru bychom si mohli položit jednu otázku. Z čeho pramení mravní, uzdravující a výchovná síla církevní hudby? Naskýtá se tady odpověď, která vychází ze všeobecně známých skutečností. Pramení z toho, že zde působí výrazové prostředky hudby – harmonie a rytmus, které ovlivňují lidské smysly i city. Takovou odpověď najdeme už ve Starém zákoně v příběhu krále Saula, kdy David jej léčil hudbou⁸⁵. To znamená, že hudba, jako umění a věda zvuků, je jeden způsob vyjádření vysokých myšlenek a zkušeností člověka. A byzantská hudba je jistě prostředek vyjadřování náboženských prožitků⁸⁶.

O výchovném poslání hudby se dovídáme už v antice. Antičtí myslitelé poznali možnosti výchovné síly hudby, a proto ukládají roli vychovatele hudebníkům⁸⁷. Vzpomeňme si, že Athéňané považují hudbu za základní předmět ve vzdělání a výchově mládeže⁸⁸. Co se týká byzantské hudby, také ona tuto sílu má a může významně přispět formování mravního základu věřících. Protože zde v psalmodii hudba slouží slovu, můžeme říct, že ve stejné chvíli, kdy ústa zpívají, ale rozum se vychovává, protože chápe a přijímá význam slov. Věřící je tak vychováván přes obsah zpívaných chorálů⁸⁹.

Byzantská hudba se tedy pěstovala a rozvíjela se v Byzanci v době byzantské říše. Žije ale a používá se dodnes. Jejím účelem bylo a je sloužit při bohoslužebných

⁸⁵ Projev, který se prezentoval od otce Dimitrios Demosthenous, na kongresu v Itálii, pro Byzantskou civilizaci, 27. Listopadu 1999.

⁸⁶ P. ILIOPULU, D. *Metoda byzantské církevní hudby*. 11. vyd. Athény, 2007. str. 13

⁸⁷ Arch. PARI, N. *Církevní chorál* str. 26

⁸⁸ Viz Platon: *Protagoras* a Aristoteles: *Politika*

⁸⁹ Arch. PARI, N. *Církevní chorál* str. 27-28

obřadech pravoslavné východní církve, pro lepší vyjádření obsahu jejích hymnů (chorálů)⁹⁰.

V příloženém CD dáváme všem čtenářům k dispozici pokus o seznámení s byzantskou hudbou. Na začátku je jenom malá ukázka hudebních materiálů každého hlasu. Potom jsou uvedeny různé chorály v různých hlasech. Výběr ukázek si nedělá nárok na úplnost pohledu na naši problematiku. Jde o chorály, které se mi líbí a které jsem v průběhu času nahodile získala z různých zdrojů, aniž bych k nim měla podrobné poznámky, notaci, či partituru. Přesto se domnívám, že čtenáři pomohou získat aspoň částečný vhled do tohoto hudebního oboru.

Věřím, že cíl této práce stručně popsat historii, notaci a charakteristické rysy, se podařil a myslím si, že i cíl toho CD, dojde svého naplnění.

⁹⁰ P. ILIOPULU, D. *Metoda byzantské církevní hudby*. 11. vyd. Athény, 2007. str. 13

10 Summary

The aim of the thesis was a general view of the characteristic features and the development of Greek church music. For the reader to be able to orientate him/herself in the given theme, it was first necessary to explain some of the terms which are present in the work.

It is briefly mentioned, how the Byzantine music is transcribed into the European notation. It is mentioned only briefly, because a whole different thesis could be possibly written on the topic of the deeper analysis of this problem. Another reason for this is the fact that I found the results of the attempts to transcribe Byzantine music into the European music rather inequable. An identical hymn in the same part indicated in two different books was transcribed in two ways. I would then say that at least in my opinion, it is not sure which of the transcriptions is the right one.

In the end one question could be asked. Where do the educational and the healing power of the church music stem from? A possible answer arising from the generally known facts is offered. They stem from the expressive means of music – harmony and rhythm, which influence human senses and emotions. This answer could be already found in the Old Testament in the story of the king Saul, whom David cured by music¹. This means that music as the art and the science of sounds, is one of the ways to express high thoughts and experience of humans. And, the Byzantine music is surely the means of expressing the religious experience.⁹¹

Already in the antiquity, we are informed about the educational message of music. The antique thinkers got to know the possibilities of the educational power of music, and that is why they gave the role of the educator to the musicians.⁹² Let us remember that the Athenians regard music as the basic subject at school and in the education of the youth.⁹³ The Byzantine music also has this power and can markedly contribute to the shaping of the ethical base of the believers. Because in the psalmody the music serves the words, we can say that at the time the mouth sing, the reason is

⁹¹ P. ILIOPULU, D. *Metoda byzantské církevní hudby*. 11. vyd. Athény, 2007. str. 13

⁹² Arch. PARI, N. *Církevní chorál* str. 26

⁹³ Viz Platon: *Protagoras* a Aristoteles: *Politika*

being educated as it understands and accepts the meaning of the words. Thus the believer is educated through the content of the sung chorals.⁹⁴

The Byzantine music was then cultivated and developed in Byzantium during the time of the Byzantine Empire, and today it still lives and is used. Its purpose was and is to serve during the church service of the Eastern Orthodox Church for better representation of the content of its hymns (chorals).⁹⁵

All the readers can familiarize with the Byzantine music via the enclosed CD. In the beginning there is just a short example of the musical materials of each part. Then, different chorals are showed in various parts. The choice of the extracts does not make demand on the entireness of the view on our problematics. They are the chorals I like and I have gained in the course of time from several sources, without having any detailed notes about them, notation or score. Yet, I presume the extracts will help the reader gain at least a partial insight into the musical field.

I believe the aim of the thesis, to briefly describe the history, notation and the characteristic features of Greek church music, was successful. I also think the purpose of the enclosed CD will be fulfilled.

⁹⁴ Arch. PARI, N. *Církevní chorál* str. 27-28

⁹⁵ P. ILIOPULU, D. *Metoda byzantské církevní hudby*. 11. vyd. Athény, 2007. str. 13

11 Použitá literatura

- ALYGIZAKI, A. *Témata církevní hudby* 1. vyd. (po druhé) Thessaloniki 1991. 232 s.
- Arch. NTANA, P. *Teologie a zážitky pomyslnou modlitbou „Pane Ježíši Kriste smiluj se nade mnou“*. 1. vyd. Athény: Athos, Morfi, 2006. 367 s.
- Arch. PARI, N. *Církevní chorál*. Doktorská práce. Thessaloniki 1999. 161 s.
- I. AKANTHOPULU, P. *Kodex svatých pravidel a církevních zákonů*. 2. vyd. Thessaloniki 1991. 1143 s.
- KALLINIKU, T. *Medotický průvodce*. 2. vyd. Lefkosia, 1959. 29 s.
- P. ILIOPULU, D. *Metoda byzantské církevní hudby*. 11. vyd. Athény, 2007. 157 s.
- PASCHALIDI, D. *Církevní byzantská hudba*. 1. vyd. Thessaloniki: Melissa, 1985. 163 s.
- Protojerej DEMOSTHENOUS, D. *Byzantská hudba: Historické prvky, notace a tónorody*. Projev, který se prezentoval od otce na kongresu, pro Byzantskou civilizaci, v Itálii 1999.
- STATHI, G. Církevní tvorba písní (melurgie). Noviny: *Kathimerini Athinon*, 1995
- XURMUZIU, S. *Metoda byzantské hudby*. 2. vyd. Lefkosia, 1936. 55 s.

ZPĚVNÍKY

- Pravoslavná církev v Československu, 1951. 602 s.
- Protojerej Ant. NOVÁK, J. *Sborník modliteb a zpěvů pravoslavné církve*. 2. vyd. Praha 2:

INTERNETOVÉ ODKAZY:

- http://users.uoa.gr/~nektar/arts/music/hellenic_byzantine_music.htm
- http://1lyk-volou.mag.sch.gr/sch/vyzant_music.htm
- http://www.ecclesia.gr/Multimedia/Audio_Index/chanters/euthymiadis.html
- http://www.mmb.org.gr/files/merakou/doxastarion_2_sm.jpg
- http://www.musicportal.gr/byzantine_music_history/?lang=el
- <http://www.patriarchate.org/patriarchate/patriarchs>

<http://www.seminarky.cz/Metrum-rytmus-tempo-didakticka-analyza-uciva-11710>

<http://www.musipedia.gr/wiki/Αναστασιματάριο>

http://el.wikipedia.org/wiki/Χερουβικός_Ύμνος

http://el.wikipedia.org/wiki/Κατάλογος_Πατριαρχών_Ιεροσολύμων

Přílohy

SEZNAM PŘÍLOH

- Příloha 1: Představitelé byzantské hudby od 1. století do počátku 4. století
- Příloha 2 Představitelé byzantské hudby od 8. století do 15. století
- Příloha 3: Představitelé byzantské hudby od 1453 do 18. století
- Příloha 4 Představitelé byzantské hudby od 18. do 19. století
- Příloha 5: Představitelé byzantské hudby ve 20. století
- Příloha 6: Irmologio
- Příloha 7: Anastasimatario
- Příloha 8: Oktoechos
- Příloha 9: Doxastario
- Příloha 10: Óda 1. z kanonů vzkříšení s katavasiou. Hlas první plagální. (Hudební ukázka č. B3).
- Příloha 11: Tebe nad cherubíny ctěnější. Hlas první.
- Příloha 12: Cvičení pro kentimata (D. P. Iliopoulos). (Ukázka ze cvičení při učení byzantské hudby. Č2)
- Příloha 13: Apolytikio sv. Nektaria Eginského

SEZNAM HUDEBNÍCH UKÁZEK

A) Ukázky z hlasů byzantské hudby:

1. **Okuste a vizte...** Ioannis Kladas. Hlas 1. Zpívá byzantský sbor kláštera Kykkos. (Papadiko)
2. **Světlo tiché,** Hlas 2. Sbíрка byzantské hudby. Zpívá mnich Ierotheos.
3. **Navštívil nás...** Hlas 3. Zpívá byzantský sbor kláštera Kykkos. (Heirmologiko)
4. **Narození tvé, Bohorodice Pano...** Hlas 4. Zpívá byzantský sbor kláštera Kykkos. (Heirmologiko)
5. **50. žalm** (žalm pokání). Hlas čtvrtý plagální. Zpívá mnich Ierotheos.
6. **Králi nebeský, Utěšiteli...** Hlas druhý plagální. Zpívá byzantský sbor kláštera Kykkos. (Stichirariko)
7. **Kdo jest Bůh veliký...** Hlas varis. Zpívá byzantský sbor kláštera Kykkos. (Stichirariko)
8. **Blahoslaven jsi, Kriste Bože náš...** Hlas čtvrtý plagální - podle trifonii. Zpívá byzantský sbor kláštera Kykkos. (Heirmologický)

B) Ukázky z různých chorálů byzanské hudby:

1. **Cherubinská píseň**, Nyní mocnosti nebeské ... Hlas druhý plagální. Zpívá Kermelidis Fotios.
2. **Polyeleos**. Zpívá mnich Ierotheos
3. **Kathisma**. Z prosby k Bohorodici Sumeliotisě. Hlas 4. Zpívá byzanský sbor Georgiose I. Kakulidise.
4. **Svatý Bože, svatý silný, svatý nesmrtelný**. Hlas druhý plagální.
5. **Kontakio**, Pana Marie dnes... Hlas čtvrtý plagální. Zpívá byzantský sbor kláštera Kykkos. Slova: Pomanos Melodos. (Heirmologiko)
6. **Óda, heirmos, katavasia**, Óda 1. z kanonů vzkříšení s katavasiou. Hlas první plagální. Zpívá byzantský sbor otců ze Svaté hoře.
7. **Tropario**, Idu O Nynfios (z ponděli Velkého týdne). Hlas čtvrtý plagální -podle trifonii. Zpívá Petros Gaitanos.
8. **Stichira** (pro Velikonoce), Dnes nám nastala svatá Pascha... Zpívá Fotios Ketsetzis.
9. **Doxastiko**, Simeron to nao prosagete. Hlas 2. Zpívá byzanský sbor.
10. **Apolytikio**, Rodíc, panenstvní jsi zachovala... Zpívá byzantský sbor Georgiose I. Kakulidise.
11. **Slavosloví** (pomalé). Od P. Lambadariose. Hlas 4. Zpívá Prigos Konstantinou.

Ukázky ze cvičení, při učení byzanské hudby:

1. Cvičení pro **petasti** (D.P. Iliopoulos)
2. Cvičení pro **kentimata** (D. P. Iliopoulos)
3. Cvičení pro **oligon a kentimata** (D. P. Iliopoulos)
4. Cvičení pro **oligo s apostrofou a kentimatou**, nebo **s isem a kentimatou** (D. P. Iliopoulos)
5. Cvičení **s yporoim** (D. P. Iliopoulos)
6. Cvičení pro **gorgo** (D. P. Iliopoulos)
7. Cvičení pro **digorgo** (D. P. Iliopoulos)
8. Cvičení pro **trigorgo** (D. P. Iliopoulos)
9. Cvičení **s imioliem** (D. P. Iliopoulos)
10. Cvičení pro **diargo** (D. P. Iliopoulos)
11. Cvičení pro **variu** (D. P. Iliopoulos)
12. Cvičení pro **psifiston** (D. P. Iliopoulos)

13. Cvičení pro **etera** nebo **syndesmos** (D. P. Iliopoulos)
14. Cvičení pro **endofono** (D. P. Iliopoulos)
15. Cvičení s **křížkem** na tón Ga (D. P. Iliopoulos)
16. Cvičení s **béčkem** na tón Zo (D. P. Iliopoulos)
17. Cvičení pro **zygos** (D. P. Iliopoulos) - paralagi a melos
18. Cvičení pro **spathi** (D. P. Iliopoulos) - parallagi a melos
19. Cvičení pro **kliton** (D. P. Iliopoulos) - paralagi a melos
20. Cvičení pro **terciové skoky** (D. P. Iliopoulos)
21. Cvičení pro **kvartové skoky** (D. P. Iliopoulos)
22. Cvičení pro **kvindové skoky** (D. P. Iliopoulos)
23. Cvočení pro **skoky sexty** (D. P. Iliopoulos)
24. Cvičení pro **skoky septimy** (D. P. Iliopoulos) – Od slavoslovi (paralagi a melos)
25. Cvičení pro **skoky oktavy** (D. P. Iliopoulos)

Příloha 1: Představitelé byzantské hudby od 1. století do počátku 4. století



Dionýsios Aeropagita



Klement Alexandrijský

Příloha 2: Představitelé byzantské hudby od 8. století do 15. století



Theodoros Studitis



Jan Damašský



Theofanés Graptos



Řeholnice Kasia



Ioannis Kukuzelis

Příloha 3: Představitelé byzantské hudby od 1453 do 18. století



Jakub Protopsaltis

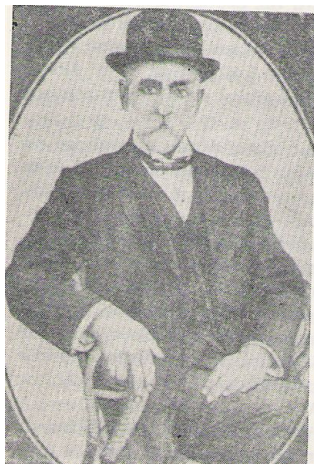


Ioannis Trapezunský



Petr Peloponéský

Příloha 4: Představitelé byzantské hudby od 18. do 19. století



Stilianos Churmuzios



Gregorius Leyitský

Příloha 5: Představitelé byzantské hudby 20. století



Abrahám Efthimiadis



Leonidas Sfikas



Kiriakos Psaltis

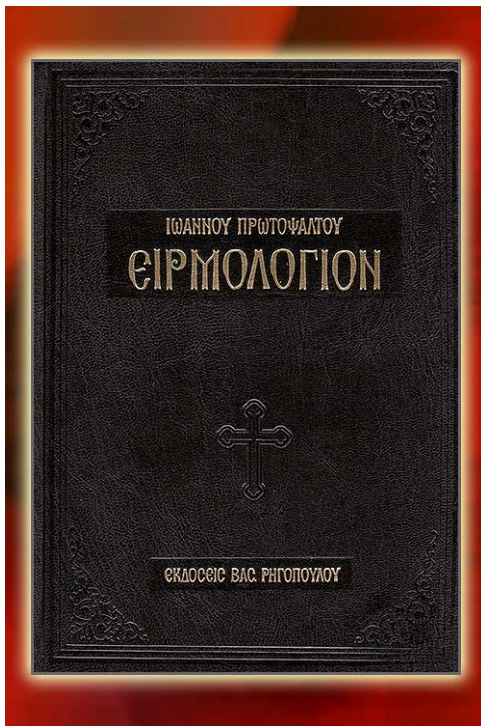


Theodoros Kalinikos

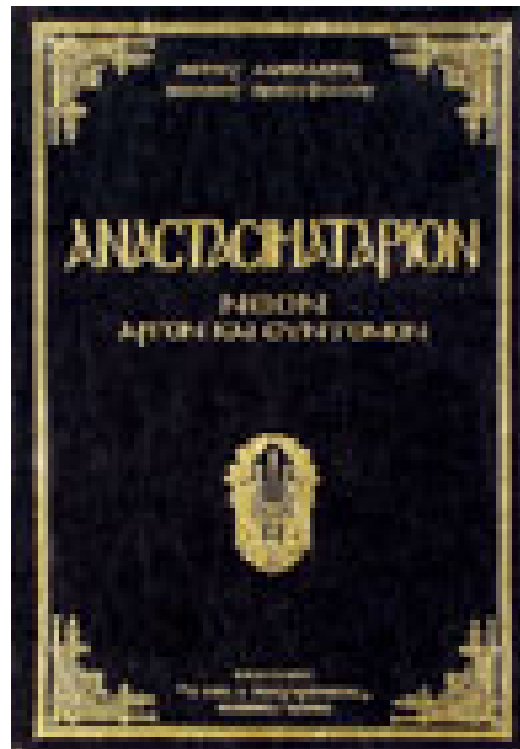


Diakon otec Dionisios Firfris

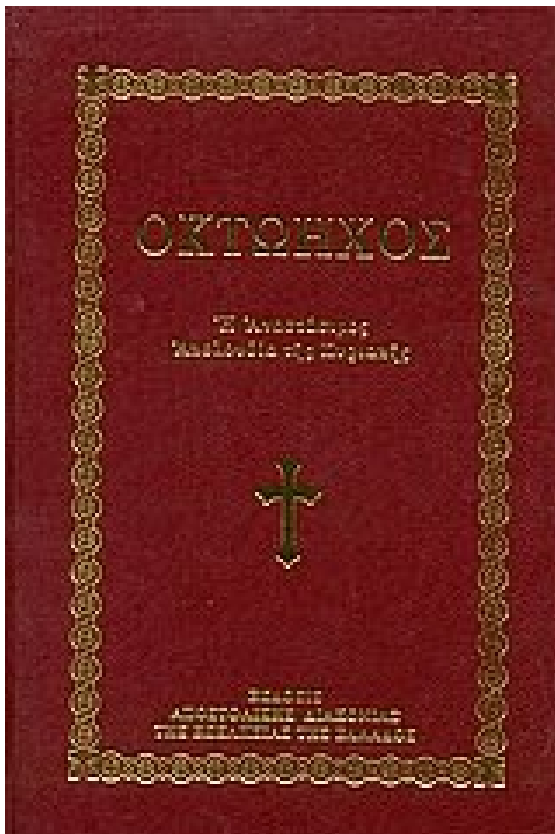
Πρίλοχα 6: Irmologio



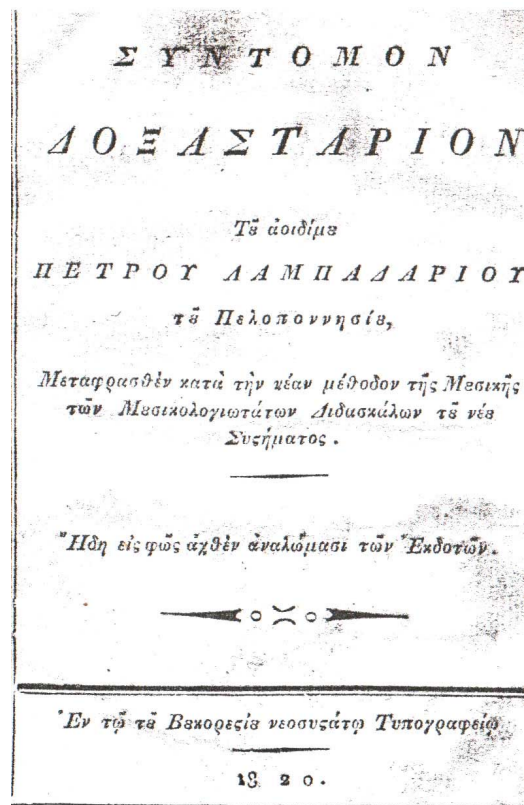
Πρίλοχα 7: Anastasimatario



Πρίλοχα 8: Oktoechos



Πρίλοχα 9: Doxastario



Πρίλοχα 10: Óδα 1. z kanonů vzkříšeni s katavasiou. Hlas první plagální. (Hudební ukázka č. B3).

Ὁ κανὼν τῆς Πάσχα μετὰ τῶν ἁγίων καταβασίων, μέλος
 κυρῶ Ἰωάννης Πρωτοψάλτης τῆς Μεγάλῆς ᾠδῆς ἁγίου Ἐκκλησίας.
 Ἔκχος 9 ΠΑ 9

ΠΑ
 να στα σε ως η με ρα λαμπρυνῶ μεν λα
 αι Πα α σχα Κυ ρι σ Πα α σχα εκ γαρ θα να
 τς προς ζω ην και εκ Γης προς σ ρα νον Χρι στο ος ο
 θε ος η μας δι ε βι θα σεν ε πι νι κι ον
 α α δο ον τας

ΠΑ
 ο ξα Πα τρι και γι ω και λ γι ω Πνευ μα τι
 α θαρ θω μεν τας αι σθη σεις και ο το με θα

ΠΑ
 τω α προ σι τω φω τι της λ να στα σε ως
 Χρι στον ε ξα στραπτοντα κ και ρε τε φα σχο ντα τρα
 νω ως α κσ σο με θα ε πι νι κι ον α α δο ον τες

Κ
 αι νυν και α ει ει και εις τας αι ω ναστων αι ω νων
 α μην

ΠΑ
 ν ρα νοι μεν ε πα ξι ως ευ φραι νε σθω σαν
 Γη η δε α γαλι α α σθω ε ορ τα ζε τω
 δε κο σμος ο ρα τος τε α πας και α ο ρα
 τος Χρι στο ος γαρ ε γη γερται ευ φρο συ νη

Hlas první plagální.



Heirmos.

αι ω ω νι ι ος

ΚΑΤΑΒΑΣΙΑ.

ΠΑ να στα α σε ως η με ε ρα λαμπρυ
 ν νν θω ω ω ω με εν λα α α οι ΠΑ
 α α α σχα α Κυ ρι ι ς ς Πα α α
 σχα α εκ Γαρ θα να α α τς προς ζω ω ω η ην
 και εκ Γης προ ος ς ς ρα νο ον χει ρι στο
 ο ο ο ος ο ο θε ε ε ος η μα
 ΠΑ α α ας δι ι ε ε ε βι ι βα α α

Katavasia

ΠΑ σεν ε πι ι νι κι ι ο ον α α α α α

δο ο ο ο ντας

ΠΑ ρι στος α νε σθη εκ νε κρων θα να τω ω θα να τον
 ΠΑ τη η σας και τοις εν τοις μνη μα σι ζω

Α ην χα ρι σα α με ε νος
 ΠΑ να στας ο λ η σης α πο τς τα α φα κα
 θως προ ει ει πεν ε δω κεν η μιν την αι ω
 νι ον ζω ην και με Γα ε ε γε ε ος

Πρίλοχα 11: Τεβε ναδ χερυβίνυ ατίνήςσί. Ηλας πρυνί.

Ἦχος ρ Πα ←————— Ηλας πρυνί.

Martyrie prvního hlasu.

Πρίλοχα 12: Cvičení pro kentimata (D. P. Pliopoulos). (Ukázka ze cvičení při učení byzanské hudby. Č2)

Εκμάθηση των κεντημάτων
 Τα κεντήματα « ανεβαίνουν μία φωνή.

Πρίλοha 13: Apolytikio sv. Nektaria Eginského

Ἦχος α'. $\frac{4}{\bar{q}}$ ← Ηλαs první

$\pi\bar{q}$ Συ λη βρι ας τον γο νον και αι γι νης
 τον ε φο ρον τον ε σχα τοις χρο νοις φα
 νε εν τα α ρε τη ης φι λον γνη σι ον
 Νε κτα ρι ον τι μη σω μεν πι στοι ως εν
 θε ον θε ρα πο ντα Χρι στου α να βλυ ζει γαρ
 ι α σεις παν το δα πας τοις ευ λα
 βως κραυ γα ζου σι δο ο ξα τω σε δο ξα
 σα ντι Χρι στω δο ο ξα τω σε θαυ μα στω
 σαν τι δο ο ξα τω ε νε ργου ντι δι α σου
 πα σιν ι α α μα α τα
 $\pi\bar{q}$

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.