

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

CYRILOMETODĚJSKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA

Katedra liturgické teologie

Aleš Písařovic

**Teologická výpověď semilogické
interpretace gregoriánského chorálu
vybraných mešních antifon**

Diplomová práce

Vedoucí práce: prof. František Kunetka, Th.D.

Obor: Katolická teologie

OLMOUC 2010

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a použil jsem
přitom jen uvedené prameny a literaturu.

V Olomouci dne 20. dubna 2010

Děkuji prof. Františku Kunetkovi, Th.D., za odborné vedení práce a mnoho cenných rad a podnětů. Zvláště pak děkuji Mgr. Ondřeji Múčkovi za uvedení do semiologické problematiky a terminologie, Mgr. Zděnkovi Drškovi za pomoc při překladu textů z latiny a Mgr. Kláře Bujnochové za pomoc při překladu některých německých odborných textů.

OBSAH

ÚVOD.....	7
1 VZNIK A VÝVOJ GREGORIÁNSKÉHO CHORÁLU	11
1.1 Vymezení pojmů	11
1.2 Stručný přehled dějin gregoriánského chorálu	13
1.2.1 Původ a prameny gregoriánského chorálu	14
1.2.1.1 Svědectví Písma a Tradice	14
1.2.1.2 Raně křesťanská hudba a řecké vlivy.....	15
1.2.1.3 Vliv synagogálních forem na utváření křesťanského zpěvu	17
1.2.2 Vznik gregoriánského chorálu	18
1.2.3 Počátky a vývoj kodifikace gregoriánského chorálu.....	20
1.2.3.1 Adiastematická notace	21
1.2.3.2 Diastematická notace	23
1.2.4 Období dekadence gregoriánského chorálu	25
1.2.5 Obnova gregoriánského chorálu.....	29
1.2.5.1 Raná fáze obnovy a Dom Guéranger	29
1.2.5.2 Stručné dějiny Editio typica Vaticana.....	30
2 POSTAVENÍ GREGORIÁNSKÉHO CHORÁLU V NĚKTERÝCH VÝZNAMNÝCH	
 CÍRKEVNÍCH A PAPEŽSKÝCH DOKUMENTECH DVACÁTÉHO STOLETÍ.....	34
2.1 Vyjasnění pojmu liturgická hudba	35
2.2 Chorál a významné dokumenty církve v období	
do II. vatikánského koncilu.....	36
2.2.1 Motu proprio Pia X.	36
2.2.1 Apoštolská konstituce Pia XI.	38
2.2.2 Gregoriánský chorál v encyklikách Pia XII.	39

2.3 II. vatikánský koncil a současné postavení chorálu v papežských a církevních dokumentech	41
2.3.1 Chorál v kontextu konstituce Sacrosanctum Concilium	42
2.3.2 Musicam sacram.....	44
2.3.3 Institutio generalis Missalis Romani	46
2.3.4 Jan Pavel II. k dokumentu Tra le sollecitudini.....	46
3 NĚKTERÉ SPECIFICKÉ ASPEKTY GREGORIÁNSKÉ SEMIOLOGIE	49
3.1 Počátky a vývoj gregoriánské semiologie	50
3.2 Eugène Cardine a základní semiologické principy.....	52
3.3 Obecná charakteristika gregoriánské semiologie	54
3.4 Některá specifika semiologické interpretace.....	57
3.4.1 Rytmičká stránka semiologické interpretace.....	58
3.4.2 Základní charakteristika některých výrazových prostředků gregoriánského zpěvu.....	62
3.4.2.1 Reperkuse.....	63
3.4.2.2 Liquescence.....	64
4 TEOLOGICKÁ VÝPOVĚĚ GREGORIÁNSKÉHO CHORÁLU VYPLÝVAJÍCÍ ZE SEMIOLOGICKÉ INTERPRETACE VYBRANÝCH MEŠNÍCH ANTIFON	66
4.1 Základní charakteristika introitu a communia	68
4.1.1 Introit	68
4.1.2 Communio.....	71
4.2 Vybrané mešní antifony ze slavnosti Narození Páně.....	73
4.2.1 Missa in vigilia.....	74
4.2.1.1 Antifona ad introitum Hodie sciatis.....	74
4.2.1.2 Antifona ad communionem Revelabitur gloria Domini	80
4.2.2 Missa in nocte.....	85

4.2.2.1 Antifona ad introitum Dominus dixit.....	86
4.2.2.2 Antifona ad communionem In splendoribus	93
4.2.3 Missa in aurora	98
4.2.3.1 Antifona ad introitum Lux fulgebit	98
4.2.3.2 Antifona ad communionem Exsulta filia Sion.....	108
4.2.4 Missa in die	114
4.2.4.1 Antifona ad introitum Puer natus est.....	114
4.2.4.2 Antifona ad communionem Viderunt omnes	122
ZÁVĚR.....	126
PRAMENY, LITERATURA A OSTATNÍ ZDROJE	129
SEZNAM ZKRATEK.....	135
SEZNAM PŘÍKLADŮ A ANTIFON	136
SEZNAM PŘÍLOH	136
PŘÍLOHY.....	137

ÚVOD

Gregoriánský chorál je v současnosti fenomén, kterému se věnuje stále větší pozornost, a to nejen v oblasti církevní či artificiální hudby. Tuto skutečnost je možné sledovat na základě dvou tendencí, jimiž se gregoriánský chorál ubírá.

První z nich představuje úsilí navrátit gregoriánský chorál opět na místo, které mu z podstaty věci náleží jakožto zpívané modlitbě v rámci liturgie. Do značné míry tato tendence souvisí s rozvojem gregoriánské semiologie a z něj vycházejícího způsobu interpretace, která gregoriánskému chorálu pomohla navrátit jeho náležitou autenticitu. Na druhou stranu se dnes setkáme s řadou rozličných a kritických názorů na možnost využití gregoriánského repertoáru při liturgii.

Ačkoli je nutné nebrat všechny námítky jako bezvýznamné, bylo by chybou z jakýchkoliv důvodů vyhradit gregoriánskému chorálu místo pouze ke koncertnímu provádění. Uvážíme-li, že podstatou gregoriánského zpěvu je Boží slovo bytostně spojené se slavením liturgie, měli bychom hledat takové řešení, které by gregoriánský chorál v současné liturgické praxi neodsoudilo k úplnému „zániku“.

Kromě tohoto aspektu je zde ještě další opomíjená teologicko-spirituální rovina gregoriánských kompozic, kvůli níž tato práce vlastně vznikla. Tento fakt poukazuje na nesmírnou hloubku a přesaznost gregoriánského chorálu, jenž by neměl být pokládán za „pouhou“ jednoduchou vokální hudbu.

Druhou tendencí, která je bližší spíše sekulární společnosti, je onen popularizující způsob transformace gregoriánského chorálu do meditativně-populární hudby, jež chorální zpěv výrazně deformuje a vzdaluje jeho původnímu smyslu. Poměrně často se setkáme s nahrávkami gregoriánských melodií doprovázených hudbou meditativního či esoterického charakteru. Tato dekadentní tendence je v rozporu s podstatou gregoriánského zpěvu, neboť zcela převrací význam dvou základních rovin – gregoriánské melodie a biblického textu, který se pak jeví jako zcela druhořadý a nepodstatný.

Snad právě tento způsob „popularizace“ gregoriánského chorálu byl prvním impulsem, který mě přivedl k myšlence zabývat se gregoriánským chorálem v jeho co možná nejautentičtější podobě. Nejdůležitějším podnětem, který mě inspiroval ke specifickému zaměření práce, bylo „objevení“ nesmírné teologické bohatosti gregoriánského chorálu, kterou semiologické pojetí umožňuje odhalit. Bohužel tato

konkrétní vize představovala na počátcích nemalé obtíže komplikující její skutečnou realizaci.

Teologickou výpověď gregoriánských kompozic je totiž možné odhalit pouze na základě porozumění semiologickému způsobu interpretace, jež vychází primárně z neumové notace gregoriánských zpěvů. Jedině neumový zápis poskytuje dostatečné informace o tom, které slovo či slovní spojení chtěl autor vyzdvihnout jako teologicky důležité. Ba co více, díky vnitřní hudební spojitosti jednotlivých zpěvů mešního propria, jež může být založena například na podobné neumaci konkrétních výrazů, lze v určitém smyslu právem hovořit o teologii v gregoriánském chorálu. To vše předpokládá alespoň základní orientaci v semiologické problematice.

V prvé řadě je nutné mít přístup k pramenům, bez nichž se dnes již nelze při semiologickém bádání obejít. V současné době se jedná o dosud nejvýznamější vydání gregoriánských zpěvů mešního propria – *Graduale Triplex*. Avšak díky rozsáhlé práci předního německého semiologa Antona Stingla Jun. máme k dispozici ještě další významný pramen, jež obsahuje nově rekonstruované chorální melodie podle nejnovějších výzkumů prezentovaných v odborném periodiku *Beiträge zur Gregorianik*,¹ které postupně zveřejňuje na svých internetových stránkách *Gregor und Taube*.

V takové situaci bylo proto nezbytné obrátit se na někoho, kdo má v oboru semiologie kvalifikované znalosti a zároveň by byl ochoten zájemce do dané problematiky uvést. Za tuto odbornou pomoc vděčím především Mgr. Ondřeji Múčkovi, bez jehož pomoci by tato práce ani nemohla vzniknout. Na prvním místě mi umožnil přístup k pramenům, pomohl s překlady odborných článků a v neposlední řadě se mnou spolupracoval při zpracování semiologické analýzy vybraných antifon.

Jiné úskalí, se kterým se bylo nutno během zpracovávání potýkat, a nakonec také smířit, je absolutní nedostatek odborné literatury, která by byla dostupná v českém jazyce. Snad jedinou výjimkou je skriptum J. Orla, které vydala Společnost pro duchovní hudbu. Dle slov autora jde o výtah z prvního dílu nejznámějšího díla L. Agustoniho a J. B. Göschla „*Einführung in die Interpretation des Gregorianischen*

¹ *Beiträge zur Gregorianik*, Bände 1–48, Regensburg : Gustav Bosse, 1985–2009.

Chorals“². S touto skutečností souvisí ještě další velmi diskutovaná problematika nejednotnosti české semiologické terminologie.

Primárním cílem této práce je poukázat na konkrétních příkladech gregoriánských zpěvů, přesněji na vybraných antifonách mešního propria slavnosti Narození Páně, na jejich vlastní teologicky bohatou výpověď, kterou vyvozujeme na základě semiologického rozboru a způsobu interpretace. Tato výpověď předně nevychází z biblického textu, ale je v chorálních melodiích přítomna prostřednictvím nejstarší neumové notace, jež nám zprostředkovává záměr autora, který se pisatel v neumovém zápisu pokusil zachytit.

Práce je strukturována do čtyř kapitol, přičemž každé téma je ještě dále rozčleněno. První kapitola představuje stručný přehled historického vývoje gregoriánského chorálu. Poté co objasníme jeho původ a prameny, budeme se snažit přiblížit základní vývojové fáze od doby vzniku gregoriánského chorálu přes etapy rozvoje až po dlouhou fázi dekadence. Kapitola je uzavřena charakteristikou nových snah ve vědeckém bádání na poli gregoriánské paleografie od pol. 19. stol, jež nachází své centrum v klášteře v Solesmes.

Druhá kapitola má upozornit na nejdůležitější papežské a církevní dokumenty 20. století, které se o gregoriánském chorálu explicitně zmiňují. Pokusíme se zjistit, do jaké míry dochází během této doby k proměně pojetí gregoriánského chorálu a jaké postavení má chorál v této době v rámci liturgie.

Třetí část je zamýšlena jako stručné uvedení do problematiky gregoriánské semiologie, což považujeme za nezbytné vzhledem k následující, čtvrté části. Rámcově seznámíme s osobností, která stojí u zrodu gregoriánské semiologie, dále s vývojem této semiologie a také se základními principy, na nichž je založena. V závěru pak zmíníme některá specifika semiologického pojetí rytmické stránky. V kontextu interpretace gregoriánského chorálu neopomíjíme ani některé jeho důležité výrazové prvky.

Jádrem celé práce je čtvrtá část, ke které vše předchozí směřuje. Na konkrétních příkladech antifon introitu a communia budeme demonstrovat teologickou výpověď gregoriánských kompozic, jež lze odvodit ze semiologického způsobu interpretace. Zároveň ozřejmíme rozdíly či podobnost vůči obecnému teologickému výkladu, který

² AGUSTONI, L., GÖSCHL, J. B., *Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals*, Regensburg : Gustav Bosse, 1987 (Band 1), 1992 (Band 2 in zwei Teilbänden).

je patrný výhradně z exegetického výkladu samotného biblického textu. V některých příkladech je teologická výpověď porovnána s komentáři církevních otců nebo s výkladem, s nimž je možné se seznámit v dostupných biblických komentářích české i zahraniční provenience.

Neméně důležitou součástí práce jsou také přílohy, které mají ilustrovat některé aspekty gregoriánské semiologie, o nichž je pojednáno ve třetí části.

1 VZNIK A VÝVOJ GREGORIÁNSKÉHO CHORÁLU

Chceme-li se zabývat úzce vymezenou problematikou určitého hudebního druhu, je takřka nutností alespoň rámcově pochopit a porozumět jejímu historickému vývoji. Jde o splnění základních předpokladů důležitých k získání správného předporozumění, s nimž pak k problematice přistupujeme. Nabízející se otázka po původu a pramenech gregoriánského chorálu je tak nabíledni. Nicméně každá snaha ve stručnosti zachytit tak poměrně širokou tematickou oblast, jako je vzniku a historický vývoj gregoriánského chorálu, není jednoduchou záležitostí. S ohledem na fakt, že toto téma není hlavním předmětem této práce, se následně zaměříme pouze na ta východiska, která jsou důležitým vodítkem pro pochopení gregoriánského chorálu z pohledu semiologie.

1.1 Vymezení pojmů

Současná česká hudební terminologie používá slovo *chorál* v dosti širokém významovém rozpětí. Tento fakt víceznačnosti jen potvrzuje, že výraz *chorál* můžeme v současné době slyšet v mnoha různých konotacích, které ovšem mohou být dosti často zavádějící. Proto považujeme na počátku za nezbytné objasnit a vysvětlit, co vlastně termínem gregoriánský chorál rozumíme a jak jej budeme v rámci této práce chápat. Právě od tohoto podstatného jména se nyní pokusíme začít.

Slovo *chorál* má svůj původ v latinském slově *choralis* a italském slově *corale*, kde znamená sborový. Italský termín *concerto corale* označuje sborový koncert, tedy koncert, kde bude zpívat sbor. Naproti tomu v češtině se setkáme se slovem chorál v odlišné významové rovině, například ve spojení se svatováclavským chorálem či husitským chorálem. Zde však máme na mysli jednohlasý zpěv, pouze druhotně doprovázený nějakými nástroji. A co více, máme zde dvojí pojetí, na jedné straně je pojem chorál spojen s konkrétní skladbou, v druhém případě jde o použití termínu pro obecný typ skladeb, který nese alespoň nějaký prvek gregoriánské charakteristiky. Zcela odlišný obsah tohoto pojmu je evidentní v souvislosti s určitými Bachovými

kompozicemi, jako je například chorální fantazie. Podobně je tomu v rámci konkrétního kompozičního typu, jako jsou Bachovy kantáty, obvykle zakončené „chorálem“.³ Asi těžko bychom zde mluvili o chorálu, jak by jej chápal odborník zabývající se gregoriánskou semiologií. V této chvíli je tedy evidentní, že se pod pojmem *chorál* ukrývá široká škála významového pole.

Pro lepší vymezení a konkretizaci pojmu chorál nám může pomoci přídavné jméno gregoriánský. Ovšem i zde je toto „zpřesnění“ poněkud zavádějící. Prívlastek gregoriánský je odvozeno od slova *Gregorius*, které konkrétně poukazuje na papeže Řehoře Velikého (590–604), jehož hlavním cílem v oblasti hudby bylo „*udělat pořádek ve zpěvu praktikovaném v římských kostelích*“⁴. Podle středověké legendy byl Řehoř Veliký zakladatelem římské *scholy cantorum* a autorem většiny chorálních melodií. Z toho pak můžeme vyvozovat vznik často zobrazovaného gregoriánského mýtu, jak Řehoř píše melodie, které mu našeptává Duch Svatý.⁵ Nesmíme ale opomenout, že veškeré otázky týkající se organizace a kodifikace již hotových melodií Řehořem Velikým jsou však sporné. Ve skutečnosti jsou papežovy zásluhy spíše organizačního a reformního charakteru, protože pěvecká škola existovala v Římě již před ním.⁶ Připsání „autorství“ nebo samotné gregoriánské reformy Řehořovi souviselo spíše s touhou zaštitit chorál nezpochybnitelnou autoritou. Nejpravděpodobnější je, že se jeho jménem zaštitili pozdější „reformátoři“.⁷ Nelze však popřít, že díky tomuto impulsu Řehoře Velikého začal více než dvoustletý proces předávání skladeb, který se ustálil až během devátého století, ale který proběhl prostřednictvím ústního podání. Termín „gregoriánský“ tedy spíše chápeme jako vyjádření vděčnosti svatému Řehoři za jeho lásku a starost o liturgický zpěv.⁸ Více o tomto tématu bude pojednáno v některé z dalších částí této kapitoly. Jak vidíme, ani analýza pojmu „gregoriánský“ nám příliš definovat fenomén *gregoriánský chorál* nepomohla. Přesto nás může nějak nasměrovat.

³ Srov. KINDLER, E., „Systémový přístup ke gregoriánskému chorálu (1)“, *Psalterium folia: zpravodaj pro duchovní hudbu*, 2007, roč. 1, č. 1, příloha č. 2, s. 2.

⁴ *Ibid.*, s. 2–3.

⁵ Srov. HRČKOVÁ, N., *Dějiny hudby I. – Evropský středověk*, Praha: Euromedia Group, k. s. – Ikar, 2005, s. 159.

⁶ Srov. GROMBIŘÍK, M., *Gregoriánský chorál jako model liturgické hudby*, Praha, 1998, diplomová práce na Evangelické teologické fakultě Univerzity Karlovy na katedře praktické teologie, s. 20.

⁷ Srov. *Ibid.*, s. 3, 7.

⁸ Srov. KINDLER, E., „Systémový přístup ke gregoriánskému chorálu (1)“, s. 3.

Pokusme se nyní vyjít z obecné definice, která říká, že gregoriánský chorál je „jednohlasý bohoslužebný zpěv, který vznikl pro liturgii římského ritu“⁹. Tato definice je sice vystihující, nicméně pro téma, jak je vymezeno pro tuto práci, je nedostačující. Za jednohlasý bohoslužebný zpěv lze také považovat tzv. *pseudogregorianika*, která vznikla mnohem později v době mensurální hudby. Z toho, co již bylo řečeno výše se pokusíme o užší specifikaci. Odborníci na liturgický zpěv termínem gregoriánský chorál charakterizují:

zpěv, který se ustálil v době kolem vlády Karla Velikého, tj. v 9. století, a to jako oficiální (předepsaný) zpěv pro římskou liturgii, tj. liturgii, která byla přijata pro celou říši Karla Velikého a z ní se rozšířila postupně dále, po Tridentském koncilu až na výjimky pro všechny latinské diecéze katolické církve.¹⁰

Tato definice je z muzikologického hlediska dosti přesná, avšak nezasvěcenému člověku nepodává jasnou představu o tom, co si pod pojmem gregoriánský chorál konkrétně představit. Pro člověka, který není zběhlý v oboru muzikologie, bude nejlepší obě definice propojit. V kontextu této práce budeme pojem gregoriánský chorál chápat z hlediska přesnějšího vymezení jak jej uvádí druhá definice. Vzhledem k ujasnění terminologie si dovolím nadále používat se stejným obsahem pojem gregoriánský chorál, tak i samostatný pojem chorál, aniž bychom tím oslabili jeho vymezení, které jsme zde nastínili oběma definicemi.

1.2 Stručný přehled dějin gregoriánského chorálu

Gregoriánský chorál zaujímá v západoevropské hudební historii výjimečné postavení. Nesmírné bohatství repertoáru, jeho jedinečnost, velké množství rukopisné dokumentace či vysoká umělecká úroveň poukazují na zcela zásadní význam gregoriánského chorálu v celém vývoji západoevropské hudby.¹¹

⁹ Srov. GROMBIŘÍK, M., *Gregoriánský chorál jako model liturgické hudby*, s. 7.

¹⁰ KINDLER, E., „Systémový přístup ke gregoriánskému chorálu (1)“, s. 2.

¹¹ Srov. OREL, J., *Gregoriánský chorál – interpretace*, Praha: Společnost pro duchovní hudbu, 1996, s. 4.

Historický přehled, kterým se v této části práce zabýváme, se zaměřuje na nejdůležitější období vývoje gregoriánského chorálu, které pomohou v základních rysech objasnit vývojovou linii tohoto fenoménu.

1.2.1 Původ a prameny gregoriánského chorálu

Hudební složka křesťanské liturgie se utvářela velmi složitým a dlouhotrvajícím procesem. Definovat přesně původ křesťanské liturgické hudby je ovšem velmi obtížné. Většina historiků a muzikologů spatřuje její kořeny v několika sférách. Především jde o hebrejskou (židovskou) tradici a řeckou kulturu, nebo lépe řečeno o adaptaci židovské melodie a hudebních forem pomocí řecké tonální soustavy, zejména použitím diatoniky.¹² Pokud bychom zůstali výhradně u těchto pramenů, dopustili bychom se značného zjednodušení dané problematiky. Je proto nutností brát v potaz i další zdroje křesťanského zpěvu, které jsou bohužel velice často opomenuty, ale jejichž vliv nebyl zanedbatelný. Jedná se o vliv Byzance, ale i hudební projevy a folklorní prvky různých národů Římské říše, které postupně přijaly křesťanství.¹³

1.2.1.1 Svědectví Písma a Tradice

Chceme-li si utvořit ucelený pohled na vývoj křesťanského zpěvu, je nezbytné začít u svědectví Písma. Z několika míst novozákonních textů je evidentní, že se Ježíš zúčastňoval bohoslužeb v synagóze, při nichž také zpíval. Přímý důkaz o Ježíšově zpěvu najdeme v Mk 14,26: Καὶ ὑμνήσαντες ἐξῆλθον εἰς τὸ ὄρος τῶν ἐλαιῶν („Když zazpívali chvalozpěv, vyšli na Olivovou horu“).¹⁴

Další četná svědectví lze nalézt i v dalších novozákonních knihách či listech. Jisté je, že nejstaršími novozákonními zpěvy jsou christologické hymny (srov. Flp 2,6–11; Kol 1,15–20; 1 Tim 3,16). Zpěv měl ovšem sloužit k budování

¹² Srov. GROMBÍŘÍK, M., *Gregoriánský chorál jako model liturgické hudby*, s. 7.

¹³ Srov. HRČKOVÁ, N., *Dějiny hudby I. – Evropský středověk*, s. 13.

¹⁴ Srov. MARINČÁK, Š., „Křesťanská hudba prvního tisíciletí (1)“, *Psalterium folia : zpravodaj pro duchovní hudbu*, 2009, roč. 3, č. 1, příloha č. 1/2009, s. 2.

společenství.¹⁵ V listě Efezanům (Ef 5,19) a Kolosanům (Kol 3,16) je patrné dokonce rozdělení zpěvů do tří kategorií: žalmy (ψαλμοί), chvalozpěvy (ὕμνοι) a duchovní písně (ὠδαὶ πνευματικαί). I když se objevily názory, že by mohlo jít o označení tří oblastí vlivů, které formovaly rané křesťanství – judaismus, helenismus a Blízký východ, nedá se tento výklad považovat za přesnou interpretaci pavlovské terminologie.¹⁶ Termín „duchovní písně“, překládán též jako „písně, jak je vnuká Duch“, pravděpodobně označuje charismatické improvizace, jak o tom podávají svědectví některé texty z 1. listu Korint'ánům (12,7n; 14,26).¹⁷

Skutky Apoštolů hovoří o tom, že Pavel i Silas, když byli ve vězení, zpívali o půlnoci Bohu chvalozpěvy (προσευχόμενοι ὕμνουσιν τὸν θεόν [Sk 16,25]). Mnoho zmínek o hudbě obsahuje také kniha Zjevení. Avšak liturgie, která je zde popsána, se nemůže chápat jako literární popis „pozemské“ liturgie. Výše stručně naznačené svědectví Písma jasně dokazuje, že se zpěv stal neoddělitelnou součástí bohoslužebných shromáždění prvních křesťanů.¹⁸

Velmi důležitým pramenem informací o hudbě prvotní Církve jsou díla církevních otců. Sv. Ignác z Antiochie, Tertulián, Klement z Alexandrie, sv. Jan Zlatoústý a sv. Augustin poskytují ve svých biblických komentářích, listech či homiliích mnoho detailů o hudební praxi své doby.¹⁹ Z těchto pramenů, jež máme k dispozici, je zřejmé, že existovalo úsilí o vytvoření jednoty všech, kteří se účastnili na bohoslužbách. V tomto duchu hovoří například Klement Římský, když křesťanský zpěv charakterizuje jako zpěv „unisono“ ve stylu hebrejské psalmodie.²⁰

1.2.1.2 Raně křesťanská hudba a řecké vlivy

Mezi významná díla patristické doby patří bezesporu mnohé hudebně teoretické traktáty²¹. Až do Isidora ze Sevilly (cca 560 – 636) ovšem nikde nenajdeme žádný popis liturgické hudby. Jediný text, který se nám zachoval i s hudbou, je fragment

¹⁵ Srov. KUNETKA, F., *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, Olomouc: Matice cyrilometodějská, s. r. o., 1999, s. 10.

¹⁶ Srov. MARINČÁK, Š., „Křesťanská hudba prvního tisíciletí (1)“, s. 2.

¹⁷ Srov. KUNETKA, F., *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*, s. 10.

¹⁸ Srov. MARINČÁK, Š., „Křesťanská hudba prvního tisíciletí (1)“, s. 2.

¹⁹ Srov. *Ibid.*

²⁰ Srov. MARINČÁK, Š., „Křesťanská hudba prvního tisíciletí (2)“, *Psalterium folia : zpravodaj pro duchovní hudbu*, 2009, roč. 3, č. 3, příloha č. 2/2009, s. 1.

²¹ Např. sv. AUGUSTIN, *De musica* : PL 32, 1081-1194.

hymnu na chválu Trojice, jež byl nalezen v r. 1896 na části papyru v městě Oxyrhynchos v Egyptě. Papyrus pochází asi z pol. 3. stol. a obsahuje řecký text včetně řecké alfabetské notace. Mnozí hudební vědci ale zastávají názor, že tento fragment nedokazuje, že by křesťané ve 3. stol. v Egyptě používali řeckou notaci, ani že by melodie tohoto hymnu byla typická pro raně křesťanskou hudbu.²² Vliv antiky se v hudební vědě velmi dlouho přeceňoval, přesto nelze popřít, že mezi křesťanskou a řeckou kulturou dochází k mohutné vzájemné interakci, která se nevyhnula ani oblasti hudby. Křesťanství však mělo tendence spíše k asketické morálce, odmítání vášní a světských požitků. Z těchto důvodů byly pro křesťanství nepřijatelné mnohé podoby starověkého hudebního života – pěstování hudby pro umění a potěšení, typy hudby související s veřejnými produkcemi atd. Podobně i v hudební tvorbě se křesťanství ubíralo jinou cestou. U Řeků znamenal pojem „*musiké*“ jednotu hudby, poezie a tance; křesťanství naproti tomu prosazuje zpěv v souvislosti s náboženskými texty a bez doprovodu nástrojů.²³

Vlivem hudebních systémů řeckých teoretiků začíná být postupně korigována spontánní orientální melodika, pro niž jsou charakteristické intervalové vzdálenosti menší než diatonický pultón. V souvislosti s tematikou gregoriánského chorálu je podstatné se ještě zmínit o řeckém tetrachordiálním systému²⁴, tedy o způsobu, jakým byly jednotlivé tóny vzájemně organizovány, neboť na něm jsou založeny také starořecké stupnice.²⁵

Nutno závěrem poznamenat, že i přes vzájemnou interakci obou kultur nelze vyvozovat závěr, že by se křesťanská hudba vyvinula primárně z řecké hudební kultury. Tomuto faktu odpovídá i odlišné pojetí řecké alfabetské notace. Křesťanská hudba o klasické řecké hudební notaci nic nevěděla. Brzy dokonce vyvinula vlastní systémy „*neum*“, které byly založeny na zcela odlišných základech.²⁶

²² Srov. MARINČÁK, Š., „Křesťanská hudba prvního tisíciletí (2)“, s. 1.

²³ Srov. HRČKOVÁ, N., *Dějiny hudby I. – Evropský středověk*, s. 12.

²⁴ Řecká tónová soustava se rozprostírala v rozsahu 2 oktáv (A–a1) a skládala se ze 4 tetrachordů (tj. notových skupin po 4 tónech) a 1 tónu přidaného na doplnění do celých 2 oktáv (*proslambanomenos*, přidaný).

²⁵ Srov. GROMBIŘÍK, M., *Gregoriánský chorál jako model liturgické hudby*, s. 11n.

²⁶ Srov. MARINČÁK, Š., „Křesťanská hudba prvního tisíciletí (2)“, s. 2.

1.2.1.3 Vliv synagogálních forem na utváření křesťanského zpěvu

Jak už bylo zmíněno výše, židovská tradice měla velmi významnou úlohu pro utváření křesťanského bohoslužebného zpěvu. Křesťanské obce vznikaly v rámci židovských synagog, a proto zcela přirozeně přebíraly jejich organizaci hudby. Nešlo ovšem o přejímání hudební složky židovské bohoslužby, která byla charakteristická pro chrám. Ta byla totiž spojena s instrumentální hudbou, která křesťanské bohoslužbě na jejím počátku není vlastní. Navazuje tedy spíše na pozdější synagogální bohoslužbu, tedy po r. 70, kdy byl Jeruzalémský chrám zničen, a pro kterou jsou charakteristické nenáročné synagogální hudební formy. V těchto raných bohoslužbách se uplatňovala zejména četba Písma – lekce a žalmy.²⁷ Pokud v tomto kontextu hovoříme o lekci, je zcela samozřejmé, že máme na mysli tzv. *kantilaci*, protože biblické pasáže nebyly při synagogální bohoslužbě nikdy čteny jako mluvená řeč, ale vždy zpívány. Asi ve 4. stol. byl v oblastech řeckých Církví vytvořen specifický systém písemné fixace kantilace textu nazývaný ekfonetická notace. Církevní otcové či mnohé dokumenty koncilů velmi často zdůrazňovaly podobnost mezi židovskou kantilací a křesťanským čtením Písma, jako také jejich podobné hudební frázování.²⁸

Synonymní používání termínů *psalmos* a *hymnos* v Novém zákoně vedly k umenšení důležitosti zpěvu hymnů v prvotní Církvi.²⁹ Avšak podle názorů některých hudebních vědců byly právě hymny centrem bohoslužby prvních generací křesťanů, a to z důvodů, že až do 3. stol. nebyly starozákonní žalmy spojeny s bohoslužbou. Tyto hymny, jakožto nezapisované improvizace, byly předávány pouze ústním podáním. Od 3. stol. má Církev vůči užívání této improvizované hudební formy při bohoslužbě stále větší výhrady a její praktické využití proto stále více omezuje. Tato skutečnost pak v posledku vedla postupnému vymizení hymnů z paměti lidí.³⁰

Kromě již zmíněné kantilace Písma a hymnů tvoří základní hudební formy bohoslužby zvláště psalmodie. Již ve Starém zákoně měly žalmy při liturgii klíčové

²⁷ Srov. HRČKOVÁ, N., *Dějiny hudby I. – Evropský středověk*, s. 13.

²⁸ Srov. MARINČÁK, Š., „Křesťanská hudba prvního tisíciletí (2)“, s. 3.

²⁹ Rozdíl mezi starozákonním žalmem a hymnem je jasný až od 4. stol. Na Západě výraz „hymnus“ označoval metrickou kompozici určenou ke zpěvu, zatímco na Východě se jednalo o prozaický text, který měl být slavnostně deklamován oslavným a stylizovaným způsobem. MARINČÁK, Š., „Křesťanská hudba prvního tisíciletí (2)“, s. 3.

³⁰ Srov. *Ibid.*

místo, neboť z větší části vznikaly pro kult. Jejich hudební ztvárnění vychází z poetické struktury žalmů, která je založena na principu tzv. *parallelismu membrorum* odpovídající dichotomické struktuře žalmových veršů. Rozlišujeme paralelismus synonymický, antitetický a syntetický, podle toho, zda se určitá výpověď obměňovala tak, že se pouze jinými slovy zopakovala první část verše, nebo výpovědi obou částí byly kontrastní, nebo ve třetím případě výpověď druhé části verše rozšiřovala či doplňovala jeho první část. Tato forma struktury pak dala vzniknout hudební formě psalmodie, která má stejnou strukturu. Židovské psalmodie se však na rozdíl od gregoriánské mohou v průběhu žalmu měnit.³¹ Navíc každá část verše bývá často recitována na různé tónové úrovni, což je také v gregoriánském chorálu poměrně neobvyklé.³² Nejběžnější používanou formou byla psalmodie responsoriální, při níž se střídal lektor nebo kantor a celé shromáždění. Kromě toho však existovaly ještě další, například tzv. antifonální psalmodie, která je pravděpodobně syrského původu. Její novost spočívala v rozdělení zpívajícího shromáždění na dva sbory.³³

Největším přínosem synagogální hudby do křesťanského bohoslužebného zpěvu je primární důležitost a nadřazenost slova nad hudbou, což jednomyslně potvrzují všichni církevní Otcové. Text je v křesťanské hudbě nejdůležitější, hudba zůstává především jeho prostředníkem.³⁴

1.2.2 Vznik gregoriánského chorálu

Již v některé z předešlých podkapitol jsme se pokusili objasnit poněkud zavádějící mýtus ohledně spojování významné postavy papeže Řehoře Velikého (590–604) se vznikem gregoriánského chorálu. Mnoho badatelů hudebně-historického zaměření navíc zastávají kritický postoj vůči pojetí, že by mohl být Řehoř kompilátorem tohoto zpěvu. Bohužel ani nejstarší prameny nehovoří nic o hudební aktivitě papeže. Určitou zmínku ohledně jeho snahy v této oblasti najdeme

³¹ Určité specifikum gregoriánské psalmodie tvoří tzv. *Tonus peregrinus* – Ž 113.

³² Srov. GROMBIŘÍK, M., *Gregoriánský chorál jako model liturgické hudby*, s. 10.

³³ Srov. MARINČÁK, Š., *Křesťanská hudba prvního tisíciletí* (2), s. 3.

³⁴ Srov. *Ibid.* s. 3.

v životopise Jana Hymnonida³⁵, který v letech 873–876 sepsal papežův životopis *Vita sancti Gregorii Magni*. Nesprávné pojetí vyvstalo na základě chybné interpretace formulace „*antiphonarium centonem ... compilavit*“³⁶, kterou v životopise najdeme. Chybným výkladem termínu *compilavit* byl Řehoř považován za autora hudebního repertoáru. Dokument se ale omezuje pouze na konstatování papežovy redakční práce.³⁷

Odborníci na hudební historii zdůrazňují, že to, co my dnes nazýváme gregoriánským chorálem, je spíše kompilace tzv. *starořímského chorálu* s prvky starogalské liturgie, přičemž vývoj starořímského chorálu datují až do doby pontifikátu papeže Vitaliána (657–673).³⁸ V době starokřesťanské ani v době Řehoře Velikého ještě nebyla nutnost sjednocovat liturgii papežského města s liturgií jiných křesťanských oblastí, v nichž najdeme velmi hodnotné a svébytné liturgické formy, které obsahovaly zpěvy značně odlišné od zpěvů starořímských (jde například o mozarabský chorál, ambrosiánský chorál, galikánský chorál, aj.)³⁹

Otázka vlivu starogalské liturgie se odvozuje na základě církevně-politické situace v tehdejší Franské říši. Poměrně úzké vztahy mezi franskými panovníky a papeži vedly ke snahám o reorganizaci církevního života ve Franské říši, jejímž cílem bylo sjednocení Církve a říše. K tomu zvláště přispělo rozšíření benediktinské řehole na všechny kláštery v říši a vznik tzv. klášterních škol, čímž se začal prosazovat také stále větší vliv latinského jazyka na celém území Franské říše. V době vlády Pipina Krátkého a Chrodeganga z Metz jsou známa dvě nejdůležitější centra Franské říše. Politické centrum bylo situováno v městě Metz a vědecko-kulturní v oblasti Bodamského jezera, kde se nacházely nejvýznamnější kláštery – *Sankt Gallen*, *Einsiedeln*, *Reichenau* aj. Tato místa mají zcela zásadní význam pro současné paleografické bádání v oblasti adiastematických rukopisů. Pod vlivem

³⁵ Znáám také pod jménem *Jan Diaconus*.

³⁶ PL 70,95

³⁷ Srov. BAROFFIO, G., „Gregoriánský chorál“, *Adoramus Te: časopis o duchovnej hudbe*, 2005, roč. 6, č. 1., s. 7.

³⁸ Spolu s touto postavou papeže jsou v historických pramenech uváděni na stejné úrovni ještě tři opati římských klášterů (Maurianus, Catolenus, Virbonus), kteří se mohli zasloužit o redakci chorálu. Srov. ŠTRBÁK, A. M., „Vznik gregoriánského chorálu“, *Adoramus Te: časopis o duchovnej hudbe*, 1999, roč. 2, č. 2. s. 8.

³⁹ Srov. KINDLER, E., „Systémový přístup ke gregoriánskému chorálu (1)“, s. 4.

Chrodeganga z Metz byly sepsány nejdůležitější kodexy mešních zpěvů, které ještě neobsahují neumový zápis.⁴⁰

Za významný mezník lze považovat datum 23. března 789, kdy Karel Veliký vydává dekret „*Admonitio generalis*“, jímž došlo k převzetí a rozšíření římské liturgie do celé Franské říše. Dosud však zůstává otevřená otázka, jakým konkrétním způsobem se melodie římské liturgie přenesly do Franské říše.⁴¹ Situace ale nebyla jednoduchá. Na mnohém území docházelo k problémům s přijetím římského ritu, což bylo způsobeno konstitutivními prvky „domácího“ ritu. Byl tak vytvořen vlastní styl a způsob zpěvu pocházející ze starořímského chorálu, obohacený o prvky vlastní liturgie a vytvořený v domácím prostředí Franské říše. Z historických dokladů je zřejmé, že se v Římě až do r. 1075 zpívaly oba zpěvy vedle sebe. Přibližně od roku 1000 se začal v Římě v rámci papežských stacionárních bohoslužeb zpívat tzv. „nový“ gregoriánský chorál⁴², přičemž v sedmi farních kostelích se stále zpíval starořímský chorál. Zcela razantní krok v dosavadní praxi učinil papež Řehoř VII., když na základě svého dekretu „*Dictatus papae*“ zcela zakázal používání starořímského chorálu.⁴³

1.2.3 Počátky a vývoj kodifikace gregoriánského chorálu

Postupný vývoj kodifikace gregoriánského chorálu bychom mohli rozdělit do dvou hlavních fází, a to v závislosti na způsobu jímž docházelo k zaznamenávání chorálních zpěvů. V první řadě jde o neumový způsob kodifikace (tzv. adiaematická notace), na jehož základě se postupem času rodí linková notace (tzv. diastematická). Obě fáze mají zcela zásadní význam pro studium gregoriánského chorálu. Ačkoli interpretace pouze na základě diastematické notace je v současnosti považována za nedostačující, pouze na základě adiaematické neumové notace bychom jen stěží

⁴⁰ Jsou to například: *Cantatorium z Monzy* (2. třetina 9. stol.), *Graduale z Rheinau* (kolem r. 800), *Graduale z Mont-Blandin* (8. stol.). Srov. ŠTRBÁK, A. M., „Vznik gregoriánského chorálu“, s. 9.

⁴¹ Hudební historici uvádějí tři možné hypotézy. První z nich je skutečnost možné výměny zpěváků mezi Franskou říší a Římem, druhá je založena na ústním předávání a třetí hypotéza se přidržuje předpokládané výměny kantorů. Srov. ŠTRBÁK, A. M., „Vznik gregoriánského chorálu“, s. 9.

⁴² Tímto termínem máme na mysli chorál jak jsme jej vymezili v rámci širší definice v podkapitole 1.1 Vymezení pojmů, s. 4.

⁴³ Srov. ŠTRBÁK, A. M., „Vznik gregoriánského chorálu“, s. 9-10.

dokázali rekonstruovat podobu gregoriánských melodií, které dnes máme k dispozici. To je možné jen na základě srovnání rukopisů obou skupin notací.

1.2.3.1 Adiaستمatická notace

Jak již bylo naznačeno, chorál byl nejprve zaznamenán v čistě textových rukopisech. Po celou tuto dobu byly melodie předávány pouze ústním podáním. Teprve koncem 9. stol. (respektive na poč. 10. stol.) se začínají objevovat rukopisy s bezlinkovou neumovou notací, již nazýváme *adiaستمatická* (od řeckého slova *διάστημα*, předpona *a* označuje zápor). Na základě této etymologie hovoříme o neumové bezlinkové notaci. Její časové vymezení hudební vědci předpokládají až do r. 1050, kdy umírá Quido z Arezza, který jako první zavedl v hudbě linkovou notaci.⁴⁴ Přes veškeré snahy o zaznamenání melodií se předpokládala jejich dokonalá znalost z paměti, neboť cílem pořízení neumového zápisu nebylo zachycení melodie přesnými intervaly, ale spíše zachycení rytmu a dynamiky plynutí řeči. Z tohoto hlediska přinášejí *adiaستمatické* rukopisy velmi důležité informace pro způsob interpretace, jež chorál přibližuje původní interpretační praxi.⁴⁵

Vznik adiaستمatické kodifikace úzce souvisí s mnišským reformním hnutím, jehož hlavním představitelem byl Benedikt z Aniane. Jedním z cílů této reformy bylo přesné vymezení úkolů v klášterním společenství, jež se dotýkaly mj. povinnosti kantora či ostatních bratří při liturgii. Tyto okolnosti vedly k potřebě knih, v nichž by byly zaznamenány mešní liturgické texty a texty liturgie hodin. Jejich rozšíření je nejmýraznější v 8. stol.⁴⁶

Adiaستمatická notace je první notací obsahující tzv. neumy⁴⁷. Jejich původ bychom našli v řeckých gramatických znacích, které sloužily k upozornění na určité místo z hlediska rétoriky. Podstata neum je založena na principu těchto řeckých znaků reflektujících přízvucnost slova. Pravděpodobně nejstarší zachovaný zlomek neumové notace je rukopis „*Psalle modulamina*“, který vznikl v Regensburgu v letech 817–848. Podle toho, kde rukopis vznikl, dělíme adiaستمatickou notaci do tří

⁴⁴ Srov. ŠTRBÁK, A. M., „Vývoj gregoriánského chorálu (adiaستمatická notácia)“, *Adoramus Te: časopis o duchovnej hudbe*, 1999, roč. 2, č. 3, s. 7.

⁴⁵ Srov. *Ibid.*

⁴⁶ Srov. *Ibid.*

⁴⁷ Pojem neuma v muzikologii označuje pohyb, resp. pokyn magistra scholy.

skupin: *Paleofranská* (západ Franské říše), která je pravděpodobně nejstarší notací, z níž se mohly ostatní postupně vyvinout, notace *Laon* (neboli Metzská či Lotrinská), která vznikla v městech Metz a Laon, kde se našel pouze jediný kodex adiaستمatické notace, a nakonec notace *Sankt-Gallen*, k níž řadíme všechny kodexy ze švýcarského města St. Gallen a jeho okolí. Nejvíce relevantní pro studium semiologie je notace *Laon* a *St. Gallen*, kterou lze ještě rozdělit na tzv. notaci bodu (*Laon*) a akcentu (*St. Gallen*).⁴⁸

Některé zvlášť významné adiaستمatické rukopisy

Notace St. Gallen

- Cantatorium (C), kodex č. 359 z klášterní knihovny St. Gallen. Obsahuje pouze sólové zpěvy Graduale, Aleluja s veršem a Tractus. Napsán r. 923.
- Graduale č. 121 (E) z knihovny švýcarského benediktinského opatství v Einsiedeln, napsán po r. 934.
- Kodex 390/391 (H) z klášterní knihovny St. Gallen. Jde o antifonář officia napsán v letech 986 – 1011 mnichem opatství St. Gallen jménem Hartker.
- Kodex 339 (G) z klášterní knihovny St. Gallen, obsahuje graduale z 11. stol.⁴⁹
- Kodex lit. 6 Statní knihovny v Bamberku (B), obsahuje Graduale napsané kolem roku 1000 u sv. Jimrama v Řezně.

Rukopisů notace St. Gallen je celá řada, jejich kompletním výčtem se nyní nebudeme zabývat.⁵⁰ Pro ilustraci uvádíme v příloze 1 na s. 137 ukázkou z kodexu St. Gallen 359.

Métské notace (Laon)

Z okruhu métské notace se zachoval pouze jediný rukopis:

- Graduale č. 239 (L) z Laonu, napsán kolem roku 930.

Kromě těchto dvou hlavních skupin adiaستمatické notace existuje také notace *Bretonská*, *Beneventánská* či *Středoitalská aj.*⁵¹ Příklad métské notace je obsažen v příloze 2 na s. 138.

⁴⁸ Srov. ŠTRBÁK, A. M., Vývoj gregoriánského chorálu (adiaستمatická notácia), s. 7.

⁴⁹ Faksimile tohoto rukopisu byla otištěna v prvním svazku *Paléografie Musicale* v r. 1889.

⁵⁰ Výčet nejvýznamnějších rukopisů dostupný v české literatuře: ŠTRBÁK, A. M., „Vývoj gregoriánského chorálu (adiaستمatická notácia)“, s. 8-10. OREL, J., *Gregoriánský chorál – interpretace*, s. 39-40.

Je zajímavostí, že ve Švýcarsku se podle neumové notace zpívalo až do konce 14. stol. (resp. poč. 15. stol.). Nutno podotknout, že konstitutivním prvkem gregoriánského nadále zůstává slovo. Jakákoliv teorie, zachycení melodie či neumy zůstávají druhotné.⁵²

1.2.3.2 Diastematická notace

Na přelomu tisíciletí dochází k dramatickému vývoji gregoriánského chorálu, který vrcholí vznikem zcela nového prvku v dosavadní způsobu kodifikace, jímž je notová linka. I když tato skutečnost vnesla do oblasti hudby značný pokrok, pro gregoriánský chorál měla také negativní dopad, jež znamenal první náznak dekadence původní chorální praxe. Základní negativní aspekt je spatřován především v oblasti deklamační. Chorál přestává být vnímán na základě přirozené melodie řeči a začíná být vnímán jako hudba („*řeč se mění na hudbu a pravda, kterou chorál a tím vlastně Písmo svaté skrývá, se mění na krásu*“⁵³). Přesným zápisem neum na notovou čáru také postupně mizí neumové znaky tak důležité pro interpretaci, která se pomalu vzdaluje originálu. Začínají se také vyvíjet noty, jímž ovšem chybí zachycení plynulosti a výraz řeči neum.⁵⁴

První náznaky vedení melodické linie najdeme už v adiastrmatické notaci Laon (L), v níž jsou neumy uspořádány podle tónové výšky. Značný vliv na vývoj chorálu v 8.–10. stol. měl vývoj středověké hudební teorie, k němuž přispěli obzvláště *Aurelian z Réomé*, *Regino z Prüm* a *Hucbald ze St. Amand*⁵⁵. Jejich pojetí hudební teorie bylo založeno na opakování řecké hudební teorie, kterou preferoval Boethius a jejich práce tak měly jen málo co do činění s gregoriánským chorálem. Zcela zásadní význam v kontextu evropského vývoje hudby měl *Quido z Arezza*⁵⁶. I když

⁵¹ Srov. OREL, J., *Gregoriánský chorál – interpretace*, s. 40.

⁵² Srov. ŠTRBÁK, A. M., „Vývoj gregoriánského chorálu (adiastrmatická notácia)“, s. 10

⁵³ KAINZBAUER, X., citace z přednášky o gregoriánském chorálu, Košice, listopad 1999, citováno dle ŠTRBÁK, A. M., „Vývoj gregoriánského chorálu (diastematická notácia)“, *Adoramus Te: časopis o duchovnej hudbe*, 2000, roč. 3, č. 1, s. 11.

⁵⁴ Srov. ŠTRBÁK, A. M., „Vývoj gregoriánského chorálu (diastematická notácia)“, s. 11n.

⁵⁵ Hucbald je znám především svým pokusem o notaci zpěvu vpisováním slabik přímo do notové osnovy. Pro svoji těžkopádnost a obtížnou citelnost se však neujal. Srov. GROMBIŘÍK, M., *Gregoriánský chorál jako model liturgické hudby*, s. 22.

⁵⁶ Narodil se kolem roku 995. Za svého života působil v klášteře Pomposa a v Arezze, kde také kolem roku 1040 umírá. Napsal hudebně-teoretické spisy *Micrologus* a *Prologus in Antiphonarum* a *Epistola*, které jsou považovány za základní spisy středověku.

o jeho životě mnoho nevíme, svým objevem hudební linky je považován za praotce „evropské“ hudby. Jeho největší přínos se dotýká dvou zásadních hudebních objevů: vznik solmizace a počátek používání notového klíče prostřednictvím písmen *c* a *f*. Polemizoval také s počtem notových linek a jejich barvou. Jeho objevy byly tak revoluční, že začaly postupně měnit hudební myšlení. Na přelomu tisíciletí se hlavní centra kodifikace chorálu přesunují do oblasti Aquitánie a Západofranské říše. Jsou to především města Bordeaux, Limoges, Toulouse, či Poitiers a jim přilehlé benediktinské kláštery. Právě zde se zachovaly první diastematické rukopisy, které jsou velmi důležité pro současnou rekonstrukci gregoriánských zpěvů.⁵⁷

Nejvýznamější rukopisy diastematické notace

Aquitánská notace

- Kodex 776 (A) z Národní knihovny v Paříži. Obsahuje graduál z kláštera Saint Michel de Gaillac, napsaný před rokem 1079.
- Kodex 903 (Y) z Národní knihovny v Paříži. Obsahuje graduál ze Saint Yriex z 11. stol.

Beneventánská notace

- Kodex 34 (Bv) z kapitulní knihovny v Beneventu. Obsahuje graduál napsaný na přelomu 11. a 12. stol.
- Kodex 546 (Mtc) z Montecassina, Obsahuje graduál, sekvenciář a kyriale, 12./13. stol.

Francouzská notace

- Kodex H 159 (Mp) z lékařské fakulty Montpellier. Obsahuje tonarium⁵⁸ z 11. stol. Je zde zaznamenána dvojí notace: adiastrmatická francouzská neumové a alfabetická k udání intervalů.

Métská notace

- Kodex 807 z Univerzitní knihovny ve Štýrském Hradci. Obsahuje graduate z Klosterneuburgu, 12. stol.

⁵⁷ Srov. ŠTRBÁK, A. M., „Vývoj gregoriánského chorálu (diastematická notácia)“, s. 11n.

⁵⁸ *Tonaria* jsou sborníky, které obsahují zpěvy rozděleny podle příslušnosti (domnělé či skutečné) k určitému modu. Tento soupis zpěvů byl nezbytnou pomůckou kantorům v případech, kdy antifona neměla přesně stanovený modus. Na základě takového uspořádání bylo možné zvolit adekvátní modus pro žalmové verše odpovídající dané antifoně. Srov. CARDINE, E., *An Overview of Gregorian Chant*, s. 28.

1.2.4 Období dekadence gregoriánského chorálu

Obě fáze vývoje gregoriánského chorálu, o nichž jsme pojednali výše, řadíme z historického pohledu do tzv. vrcholného období. Od 10. století dochází k postupné dekadenci, což je zřejmé z několika aspektů. Na prvním místě musíme zmínit skutečnost, že se začínají tvořit zcela nové melodie. Tento fakt je možné připisovat dobové situaci, protože bylo potřeba vytvořit zcela nové melodie pro nově zavedené svátky. Některé bohatší melodie vznikají také pro zpěvy ordinárií, zvláště Kyrie. Pro liturgické hodinky jsou komponovány rýmovaná officia, tj. antifony v metrické veršové podobě s rýmem.⁵⁹ Autoři mnoha melodií zůstávají anonymní, až na několik málo výjimek. Nejznámějším autorem, kterému se připisují dvě mariánské antifony *Salve Regina* a *Alma Redemptoris mater*, je benediktinský mnich kláštera Reichenau Hermann Contractus.⁶⁰

Kompozice této doby stále více inklinují k opakování motivů a v pozdní vývojové fázi dokonce až k tonálnímu cítění. K těmto aspektům je nutné připočítat také vznik nových forem, které vznikaly takovým kompozičním způsobem, při němž se složitá melismatická melodie s mnoha tóny na málo slabik podložila mnoha slabikami a tím i novým textem. Hlavní snaha směřovala k tomu, aby každý zpívaný tón měl vlastní slabiku. Vznikají tak sekvence⁶¹ a tropy⁶², které později téměř úplně z liturgie vyloučil Tridentský koncil.

Tento vývoj vedl k narušení provázanosti melodie a slova, jež byla původnímu chorálnímu repertoáru naprosto vlastní. Tento fakt je možné ukázat na příkladu aplikace jedné melodie na několik různých textů, což byl obvyklý způsob, když bylo nutné vytvořit nové kompozice k nově zavedeným svátkům liturgického kalendáře. Nedostatek umělců, jež by byli schopni vytvořit kvalitní nové melodie k těmto

⁵⁹ Srov. OREL, J., *Gregoriánský chorál – interpretace*, s. 5.

⁶⁰ ŠTRBÁK, A. M., „Vývoj gregoriánského chorálu (diastematická notácia)“, s. 12.

⁶¹ Jde o hudební útvar vyznačující se tím, že pod každý tón melismatického zpěvu Aleluja se přidal nový text tak, aby jedna slabika byla pod jedním tónem. Tím vzniká samostatný textově bohatý zpěv, který v tehdejší době zněl po zpěvu Aleluja jako jeho doplnění ve formě básně. Srov. ŠTRBÁK, A. M., „Vývoj gregoriánského chorálu (sekvence a tropy)“, *Adoramus Te: časopis o duchovnej hudbe*, 1999, roč. 2, č. 4, s. 11.

⁶² Tropy jsou na rozdíl od sekvencí, jež zpívalo celé společenství, zpěvem sólovým.

textům, často směřoval k opisování podobných melodií zhruba o stejné délce, podobného stylu a charakteru.⁶³

Nemalou měrou je původní autenticita chorálu narušena snahou hudebních teoretiků vnést do celého chorálního repertoáru jasný řád na základě aplikace určitého „modálního“ systému.⁶⁴ Zdá se pravděpodobné, že jeho kořeny musíme hledat v byzantské oblasti. Odtud se pravděpodobně prostřednictvím byzantských hudebníků, kteří utekli do Franské říše před ikonoklasmem, do západní Evropy dostává řecká hudební teorie. Teologicko-hudební systém, který byl do oblasti západní Evropy přinesen, se nazývá *oktoechos*.⁶⁵ Podle něj byly melodické formy žalmových tónů rozčleněny do 8. kategorií, přičemž rozhodující byl intervalový vztah mezi tónem *recitanty* a posledním tónem antifony tzv. *finalis*. Již v 8. stol. byl tento systém aplikován na všechny zpěvy gregoriánského repertoáru, na což poukazují mnohá *tonaria*⁶⁶ napsaná mezi 8.–11. stol. Uvedený poměr mezi tenorem a *finalis* (závěrečný tón antifony) určuje v „tonech“ oktoechu podstatu – „modus“ antifony.

Snaha o takto precizní klasifikaci gregoriánských melodií modální povahy poněkud ochuzuje bohatost gregoriánského repertoáru. Existuje mnoho příkladů u nichž modus antifony nemá nic společného se strukturou jemu přisuzovaného žalmového tonu. Je evidentní, že některé antifony nebyly určeny pro žádný žalmový tonus vyplývající ze systému oktoechu, z čehož se dá předpokládat, že jejich vznik je starší než samotný systém oktoechu. Veškerá modální členění mají význam především pro určení žalmového tonu, ale nic neříkají o modu antifony ve vlastním smyslu, který je více než jen vztahem mezi tenorem a *finalis*. Pojem *modus* totiž spíše označuje „*způsob, jak se chová melodie za daných liturgických předpokladů k textu*“⁶⁷. Modalita konkrétního zpěvu se pak určuje pomocí analytických kritérií, jež odкрývají faktory, které jsou konstitutivními pro danou melodii.⁶⁸

⁶³ Srov. CARDINE, E., *An Overview of Gregorian Chant*, Trans. Dom Gregory Casprini, Brewster, Massachusetts: Paraclete Press, 2002, s. 31.

⁶⁴ Srov. CARDINE, E., *An Overview of Gregorian Chant*, s. 28.

⁶⁵ ŠTRBÁK, A. M., „Modológia I“, *Adoramus Te: časopis o duchovnej hudbe*, 2002, roč. 5, č. 2, s. 15.

⁶⁶ Nejstarší z nich, napsané pro opatství St. Riquier, se nachází v tzv. žaltáři Karla Velikého (konec 8. stol.). Srov. OREL, J., *Gregoriánský chorál – interpretace*, s. 18.

⁶⁷ *Ibid.*, s. 19.

⁶⁸ Těmito faktory jsou např.: *forma zpěvu*, vyžadovaná funkcí v liturgii (antifony v oligotonickém stylu, melismatické zpěvy, antifony Oficia, zpěvy ordinária, aj.), *kompoziční technika*, *vztah k oktoechu*, *melodické akcenty* a jejich vztah k textu, *modální centonizace*, *reperkuse* a jejich vztah k textu, atd. Srov. *Ibid.*, s. 19n.

Postupná dekadence gregoriánského chorálu se dotýkala také rytmické složky. Ztrácí se rozlišení rytmických hodnot jednotlivých not, co do jejich délky, a volný deklamační rytmický pohyb se stával těžším a méně pružným. Kdy přesně tento proces začíná není jednoduché stanovit. S ohledem na to, že pozdější rukopisy již neobsahovaly velmi důležité indikace pro rytmický průběh melodie, dá se předpokládat počátek této dekadence již ve spojení s rozvojem diastematické notace.⁶⁹

Dalším důvodem, proč se melodie stávala těžkopádnou, bylo užití diskantové kompoziční techniky, s jejíž pomocí se ztrácel monodický i modální charakter zpěvů. Hlavní pozornost se začala věnovat souzvuku mezi oběma hlasy, což nevyhnutelně vedlo ke zpomalení všech not melodické linky. Tento problém se stával stále více evidentní v souvislosti s rozvojem polyfonie a kontrapunktu. V následujícím období byla gregoriánská melodie využívána už jen jako *cantus firmus* v prodloužených rytmických hodnotách a sloužila jako základ dalších kompozic. Ačkoli se jednalo o kvalitní skladby, chorální zpěv byl v nich tímto způsobem redukován na pouhý zdroj tematického rozvíjení.⁷⁰

Nejmarkantnější úpadek zaznamenal gregoriánský chorál v období renesance. Humanisté jej považovali za takřka „barbarský“, protože výrazně narušoval pravidla, podle nichž se dle jejich názoru má řídit melodické zacházení s latinskými slovy, potažmo slabikami. Tato problematika se týkala zvláště latinské dikce. „Barbarismem“ byla míněná především skutečnost existence více než jedné noty (vícetónová skupina neum) na krátkou či nepřízvučnou slabiku, zatímco akcentované slabiky byly zastoupeny jen jedinou notou. Tyto skupiny not (melismat) musely být přeneseny na akcentovanou nebo poslední slabiku slova. Tento aspekt je velmi patrný zvláště v *Editio Medicaea*, o němž se zmíníme později. Gregoriánský chorál, jehož podstata je založena na dokonalé jednotě slova a melodie dalším razantním krokem ztrácí něco ze své osobité identity.⁷¹ Stav dospěl až do takového stádia, že téměř vymizelo chápání gregoriánského chorálu v jeho původní bohatosti. Byla zapomenuta nejen vnitřní náplň jeho skladeb, ale i rytmus, tvoření tónu a vztah k dikci latiny.⁷²

⁶⁹ Srov. CARDINE, E., *An Overview of Gregorian Chant*, s. 34n.

⁷⁰ Srov. *Ibid.*, s. 35.

⁷¹ Srov. *Ibid.*, s. 36.

⁷² Srov. KINDLER, E., „Systémový přístup ke gregoriánskému chorálu (2)“, *Psalterium folia : zpravodaj pro duchovní hudbu*, 2007, roč. 1, č. 2, příloha č. 3/2007, s. 2.

Otcové Tridentského koncilu velmi dobře vnímali tuto situaci a uvědomovali si zásadní význam gregoriánského zpěvu pro latinskou liturgickou tradici. V církevních dokumentech koncilu proto nabádali k jeho použití v liturgii, ale bohužel nikdo neporozuměl způsobu konkrétní realizace jejich přání. Z koncilu nakonec vyvstala myšlenka zreformovat materiály, podle nichž by se měl gregoriánský chorál zpívat.⁷³ V roce 1577 se papež Řehoř XIII. rozhodl svěřit tuto důkladnou práci při revidování zpěvů Giovanni Pierluigimu. Díky mnoha vzniklým nesnázím, zvláště přičiněním španělského krále Filipa II., který intervenoval u papeže, byla práce na vydání nové edice pozastavena. Za papeže Pia V. byli reformou římského Graduálu pověřeni Felice Anerio a Francesco Suriano.⁷⁴ Bohužel, všichni přizvaní odborníci se snažili převést gregoriánský zpěv dle hudebního cítění své doby. Vyvrcholením všech dosavadních snah bylo tzv. *Editio Medicaea* vydané v roce 1614 v Typografia Medicaea, které se po dlouhou dobu těšilo papežskému privilegii. Nutno podotknout, že se jednalo pouze o soukromé vydání. Nikdy nebylo oficiálním vydáním Církve, ačkoli jej Řím několikrát výslovně doporučoval. Kromě radikálních melodických úprav – „barbarismů“, o nichž již byla výše řeč, se projevila snaha o jasnost a uniformitu také v oblasti modality. Každý zpěv měl začínat základním tónem nebo tenorem, přičemž v mnoha případech se snížil citlivý tón *h/si* na *b/su*, což se nezdálo také v modech, pro něž je citlivý tón *h* nezbytnou součástí.⁷⁵

V dnešním pohledu je potřeba mnohé radikální novoty a změny chápat v kontextu pozitivních pastorálních snah o srozumitelnost textu a tím především zprostředkování jeho obsahu. Avšak to, co v tehdejší komplikované polyfonii mělo očistný účinek, bylo pro gregoriánský chorál smrtelné.⁷⁶

⁷³ Srov. KINDLER, E., „Systémový přístup ke gregoriánskému chorálu (2)“, s. 2.

⁷⁴ Srov. CARDINE, E., *An Overview of Gregorian Chant*, s. 36.

⁷⁵ Srov. GÖSCHL, J. B., „100 rokov Graduale Romanum“ (referát přednesený na 8. mezinárodním kongresu AISCGre 29.5.2007 ve Florencii), *Adoramus Te: časopis o duchovnej hudbe*, 2007, roč. 10, č. 3, s. 11.

⁷⁶ Srov. GÖSCHL, J. B., „100 rokov Graduale Romanum“, s. 11n.

1.2.5 Obnova gregoriánského chorálu

Kritický stav, v němž se gregoriánský chorál nacházel od vydání *Editio Medicaea*, trval až do druhé poloviny 19. stol. Veškeré úsilí o jakoukoliv pozitivní změnu v oblasti vydávání chorálních zpěvů bylo komplikováno vydavatelstvím okolím vydavatelství Pustet v Regensburgu, které se těšilo značné přízně ze strany Církve a výrazně usilovalo o opětovné vydání *Editio Medicaea*.

Díky podpoře známého hudebního vědce a pozdějšího monsignora Franze Xavera Haberleho, obdrželo nakladatelství Pustet v Regensburgu od Svatého stolce na 30 let výhradní právo pro poslední *Graduale*, jež bylo v témže nakladatelství vydáno v roce 1871. I když údajně obsahovalo „*genum cantum Gregorianum*“, jednalo se ve skutečnosti o jednoduché obnovené vydání *Editio Medicaea*.⁷⁷ To bylo v roce 1883 za papeže Lva XIII. dekretem *Romanum Pontificum sollicitudo* znovu potvrzené nevyšší autoritou Církve.⁷⁸

1.2.5.1 Raná fáze obnovy a Dom Guéranger

Veškeré prvotní úsilí o obnovu gregoriánských zpěvů je spojeno s benediktinským klášterem v Solesmes, který byl v roce 1833 znovu obnoven. Dá se říci, že v této době se rodí zcela nová etapa dějin gregoriánského chorálu. S tímto klášterem je úzce spojena osobnost, která má zcela zásadní význam v novodobých dějinách gregoriánského chorálu. Je jí Dom Prosper Guéranger, opat kláštera v Solesmes v letech 1837–1875. V tak těžké situaci po francouzské revoluci, kdy se mnohé francouzské diecéze obrátily zády k římské liturgii, svými články o liturgii a především díky aktivnímu působení svého kláštera dal základní impuls k návratu francouzských diecézí k římské liturgii. Byl si vědom, že obnova benediktinského mnišství je úzce spojena s otázkou oživení gregoriánského chorálu. Jako jedinou možnou cestu k jeho původní autenticitě viděl skrze návrat k nejstarším středověkým pramenům.⁷⁹ Na jeho podnět začala později vznikat rozsáhlá dokumentace rukopisů

⁷⁷ Srov. CARDINE, E., „Der Gregorianische Choral im Überblick“, *Beiträge zur Gregorianik*, 1987, heft 4, s. 40.

⁷⁸ Srov. GÖSCHL, J. B., „100 rokov Graduale Romanum“, s. 11.

⁷⁹ Srov. *Ibid.*, s. 9.

obsahujících chorální melodie. Již v roce 1889 vychází první svazek *Paléografie Musicale*⁸⁰, který obsahuje faksimile rukopisu St. Gallen 339.⁸¹

Dom Guéranger byl přesvědčen, že autentické zachycení gregoriánského chorálu je možné jen tehdy, když se shoduje s větším množstvím rukopisů. Usiloval proto o co největší rozšíření chorální dokumentace. Bylo by ovšem chybou, omezit význam tak výrazné osobnosti jen na počátky gregoriánské paleografie. Sám Guéranger došel k poznání, že omezení na pouhý výzkum rukopisů nemůže stačit. Gregoriánský chorál byl pro něj především zpívaná modlitba liturgie. Formuloval jasný princip primárnosti slova – liturgického textu, které musí být vyzdvíženo na první a nejvyšší stupeň při interpretaci gregoriánských zpěvů.⁸²

1.2.5.2 Stručné dějiny Editio typica Vaticana

Druhá polovina 19. století, již začíná první etapa obnovy gregoriánského chorálu, je charakteristická velmi rozsáhlým bádáním, avšak spíše s intuitivními, nekritickými a nevyzrálými metodami. Hlavním cílem bylo dosáhnout čistě praktických výsledků, z tehdejší situace naprosto pochopitelných.⁸³ V centru pozornosti stojí dva mniši z kláštera v Solesmes: Dom Joseph Pothier a Dom André Mocquereau. Oba se ubírali směrem, který naznačil Dom Guéranger, nicméně každý z nich kladl zcela rozdílný akcent. Rozdílnost v jejich pojetí posléze vyústila v naprostý názorový protiklad.⁸⁴

Dom Pothier⁸⁵ považoval za nejvyšší princip interpretace samotný text, přičemž studium a výzkum středověkých rukopisů chtěl omezit na nejnужnější minimum. V roce 1880 zveřejnil své základní dílo *Les Mélodies Grégoriennes d'après la tradition*⁸⁶, ve kterém předložil a zdůvodnil svou teorii oratorního rytmu⁸⁷ („nombre

⁸⁰ Dnes již edice obsahuje 24 svazků. Dosud poslední díl byl vydán v r. 2001 v Solesmes a obsahuje faksimile *Antiphonaire monastique*, Benevento, Bibl. cap. 21 ze 12. – 13. stol.

⁸¹ Srov. GÖSCHL, J. B., „100 rokov Graduale Romanum“, s. 9.

⁸² Srov. *Ibid.*, s. 11.

⁸³ Srov. OREL, J., *Gregoriánský chorál – interpretace*, s. 7.

⁸⁴ Srov. GÖSCHL, J. B., „100 rokov Graduale Romanum“, s. 10n.

⁸⁵ Narodil se 7.12.1835 v Bouzemonste. Nejprve byl mnichem v Solesmes, od roku 1893 převorem v Ligugé. V roce 1898 se stává opatem v St. Wandrille.

⁸⁶ POTHIER, J., *Les mélodies grégoriennes, d'après la tradition*, Tournay 1880, 268 s.

⁸⁷ Zjednodušeně lze metodu oratorního rytmu charakterizovat tak, že rytmus gregoriánských zpěvů je ponechán na vnitřním pocitu interpreta a na jeho chápavosti. Srov. ŠTRBÁK, A. M., „Vývoj

oratoire“). Prvním úspěchem obnovy gregoriánského chorálu byl *Liber Gradualis*, určený pro potřeby kongregace benediktinů ze Solesmes, který Pothier zveřejnil v roce 1883. Jednalo se o velmi odvážný krok, uvážíme-li, že Svátý stolec ve stejném roce potvrdil privilegium *Editio (Neo-) Medicaea*. Musíme podotknout, že Dom Pothier svou rekonstrukci gregoriánských melodií nezaložil na svědectví nejstarších rukopisů, i když, poněkud paradoxně, bez důkladného studia starých rukopisů by jeho *Liber Gradualis* nikdy nemohlo spatřit světlo světa. Ve své práci vycházel ve značné míře z kodexu Montpellier H 159 z 11. stol., který patří do skupiny diastematických rukopisů. Je pravdou, že primární úlohu v jeho pojetí má pouze samotný text, který jako jediný může být skutečným pramenem interpretace. Proto také a priori odmítl studovat neumovou notaci rukopisů.⁸⁸

Odlišný přístup zvolil Dom Mocquereau⁸⁹. Jeho zásluhou pokračuje bádání a především výzkum nejstarších rukopisů, jež byly v centru jeho zájmu. Jako fundovaný znalec starých rukopisů horlivě bojoval za melodie, jejichž podoba by odpovídala nejstarší a autentické tradici.⁹⁰ V roce 1889 zveřejnil první díl *Paléographie Musicale*, který postupně obsahoval faksimile nejstarších středověkých rukopisů chorálu. I když jeho poznatky měly mimořádný význam až do té míry, že měl začít výzkum gregoriánské paleografie, který byl předpokladem k vytvoření gregoriánské semiologie, podlehl pokušení určitého pochybného kompromisu pokud jde o rytmickou hodnotu neumových značek. Vymyslel metodu, která měla sloužit jako návod ke sjednocení všech gregoriánských zpěvů bez rozdílu.⁹¹

Ve světle současné semiologie se ukazuje tato jeho metoda jako značně rozporuplná vzhledem k výsledkům paleografické vědy, o jejíž rozšíření se sám paradoxně velmi snažil. Podrobně předložil svůj systém tzv. „volného hudebního rytmu“⁹² v první části svého dvousvazkového díla *Le nombre musicale grégorien ou rythmique grégorienne*⁹³. Ve své podstatě svou metodou násilně přizpůsobil chorální

gregoriánského chorálu (Úpadek a obnova)“, *Adoramus Te: časopis o duchovnej hudbe*, 2000, roč. 3, č. 3, s. 16, pozn. pod čarou č. 2.

⁸⁸ Srov. GÖSCHL, J. B., „100 rokov Graduale Romanum“, s. 10n

⁸⁹ Narodil se 6.6.1849 v Le Tessoualle. Byl žákem Dom Pothiera a rovněž mnichem kláštera v Solesmes.

⁹⁰ Srov. OREL, J., *Gregoriánský chorál – interpretace*, s. 7.

⁹¹ Srov. ŠTRBÁK, A. M., „Vývoj gregoriánského chorálu (Úpadek a obnova)“, s. 16.

⁹² Základní charakteristiku tohoto systému uvádí např. ŠTRBÁK, A. M., „Vývoj gregoriánského chorálu (Úpadek a obnova)“, s. 16; OREL, J., *Gregoriánský chorál – interpretace*, s. 7.

⁹³ MOCQUEREAU, A., *Le nombre musical grégorien ou rythmique grégorienne : Théorie et pratique*, Solesmes : Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1927, 855 s.

melodie moderně koncipovanému rytmu. Slovo, na které Pothier kladl nejvyšší důraz, hraje v tomto umělém systému rytmu jen podřadnou roli.⁹⁴ Musíme připustit, že mnoho generací po celém světě zpívalo na tomto chybně založeném rytmickém systému. Ačkoli je tento způsob interpretace odborně označován jako „*Metoda Solesmes*“, mniši kláštera Solesmes podle tohoto systému nikdy nezpívali, ale vždy přidrželi zděděného odkazu Dom Guérangera a jeho principu primární důležitosti slova.⁹⁵

Důležitým mezníkem v rámci mladších dějin gregoriánského chorálu je rok 1903, kdy papež Pius X. brzy po své volbě vydává Motu proprio *Tra le sollecitudini*, všeobecně uznávané jako „magna charta“ reformy církevní hudby. Gregoriánský chorál je vyzdvižen jako nejvyšší příklad liturgické hudby. V roce 1904 se rozhodl obnovit chorál v jeho úplnosti a čistotě v souladu s nejstaršími rukopisy, avšak také v souladu s tradicí vzniklou v průběhu času,⁹⁶ čímž ustanovuje plán uskutečnit *Editio typica Vaticana* gregoriánských zpěvů. Za tímto účelem byla založena také papežská komise, která měla ustanovit, které verze melodií a v jaké formě se mají uvádět v knihách. Tato komise měla mít odpovědnost za oficiální vydání knih.⁹⁷ Prezidentem této komise byl jmenován Dom Pothier, bývalý mnich ze Solesmes, současně opat ze St. Wandrille. Vlastní redakční práce byla svěřena mnichům ze Solesmes pod vedením Dom Mocquereaua. Brzy se vytváří dvě zcela protikladné tendence podle hlavních osobností komise a jejich pohledu na nejstarší rukopisy chorálu.⁹⁸ Veškeré konflikty obou skupin vedly v konečném důsledku k tomu, že Dom Mocquereau a jím vedená redakční skupina se vzdala spolupráce na *Editio Vaticana*. Ještě před touto událostí přišlo rozhodnutí státního sekretáře, aby se redakce uskutečnila pod vedením Dom Pothiera na základě jeho *Liber Gradualis* z roku 1895. V roce 1905 tak nejprve vychází Kyriale a následně v roce 1908 *Graduale Romanum Editio typica Vaticana*. S konečnou platností byla komise rozpuštěna v roce 1913. Téhož roku byla v Římě ustanovena nová komise, která svěřila vydávání gregoriánských zpěvů do rukou mnichů ze Solesmes.⁹⁹

⁹⁴ Srov. OREL, J., *Gregoriánský chorál – interpretace*, s. 7.

⁹⁵ Srov. GÖSCHL, J. B., „100 rokov Graduale Romanum“, s. 11.

⁹⁶ Srov. OREL, J., *Gregoriánský chorál – interpretace*, s. 7.

⁹⁷ Srov. GÖSCHL, J. B., „100 rokov Graduale Romanum“, s. 12.

⁹⁸ Odlišné pojetí se dotýkalo například klíčové otázky stupňů tenoru v III. a VIII. modu. Mocquereau upřednostňoval původní způsob přednesu s h/si, Dom Pothier se přidržel pojetí c/do. Srov. GÖSCHL, J. B., „100 rokov Graduale Romanum“, s. 13.

⁹⁹ Srov. *Ibid.*

Přibližně od r. 1913 začínáme hovořit o druhé etapě obnovy gregoriánského chorálu, která je určena dvěma skutečnostmi: melodickými a typografickými zlepšeními, jež jsou patrná v knihách vydaných od tohoto data, a rozvoj nového vědního oboru, který se objevil v padesátých letech minulého století, nesoucí název gregoriánská semiologie,¹⁰⁰ o níž se podrobněji zmíníme ve třetí kapitole této práce.

¹⁰⁰ Srov. OREL, J., *Gregoriánský chorál – interpretace*, s. 8.

2 POSTAVENÍ GREGORIÁNSKÉHO CHORÁLU V NĚKTERÝCH VÝZNAMNÝCH CÍRKEVNÍCH A PAPEŽSKÝCH DOKUMENTECH DVACÁTÉHO STOLETÍ

Gregoriánský chorál má své vlastní místo v katolické liturgii římského ritu. Zde se utvářel a primárně pro ni je určen. Z výše řečeného je také patrné, že význam a postavení, které měl gregoriánský chorál během staletí v rámci liturgie, se dosti různil, zvláště, co se týče autenticity jeho interpretace. Tu totiž začal gregoriánský chorál pozvolna ztrácet již od poloviny 9. stol. tzv. tropováním, a do značné míry již zápisem jeho melodického průběhu do linkové notace. Během dalších staletí tato „proměna“ gregoriánského chorálu pokračovala pokusy o jeho harmonizaci a dobovou stylizaci. I když se během 19. století objevuje silná tendence k obnově chorálu, nejvýraznější snaha o očištění interpretace gregoriánského chorálu do podoby, která by nejvíce odpovídala původní autentické chorální praxi, se stala předmětem bádání až v minulém století. Liturgická hudba, a především gregoriánský chorál, se tak dostává do popředí zájmu obnovy liturgické hudby, které bylo samozřejmě reflektováno také nejvyšší autoritou církve. Právě z těchto důvodů se pokusíme v této části poukázat, jak na gregoriánský chorál pohlíží církevní a papežské dokumenty v období minulého století, kdy pro gregoriánský chorál začíná období určité renesance. Níže uvedené citace se týkají výhradně tematiky gregoriánského chorálu v církevních a papežských dokumentech, otázku instrumentálních a jiných forem liturgické hudby nyní ponecháváme stranou.

Kapitola je rozčleněna na dvě části. Poté co vyjasníme pojem liturgická hudba jak je chápán v dokumentech církve, zaměříme pozornost na dvojí období – před a po II. vatikánském koncilu.

2.1 Vyjasnění pojmu liturgická hudba

V první části této kapitoly je nejprve nezbytné vyjasnit určitou zmatečnost v českém pojmosloví, která se váže k termínům duchovní a liturgická hudba, což se do jisté míry promítá následně také do vztahu ke gregoriánskému chorálu, který je předmětem této práce. Časté použití pojmů „duchovní hudba“, „církevní hudba“, ale také „posvátná“ či „chrámová hudba“, i když samo o sobě není zcela chybné, v sobě nese určitou obsahovou volnost a neurčitost¹⁰¹, obzvláště budeme-li usilovat o přesnější vymezení liturgické hudby. Tato nevyjasněnost může být často zavádějící. V oficiálních církevních dokumentech je proto užíván termín *musica sacra*, který jednoznačně znamená liturgickou hudbu. Tímto termínem se ovšem nemyslí jen hudba užívaná „při“ liturgii, ale především hudební projev, jimž se liturgie děje.¹⁰² V tomto smyslu chápe tento pojem také konstituce o posvátné liturgii II. vatikánského koncilu *Sacrosanctum Concilium*, jejíž šestá kapitola nese název „*De musica sacra*“, v českém překladu uvedeno jako „*Liturgická hudba*“. Nutno podotknout, že liturgický jednohlasý zpěv bez doprovodu, tedy gregoriánský chorál, původně pod pojem *musica* zahrnován nebyl. V tomto ohledu se spíše setkáme s pojmem *cantus*, který je většinou spojen s přívlastky *planus*, *ecclesiasticus*¹⁰³ či *romanus*. V době reformace se začíná prosazovat vlastní terminologie. Michael Praetorius nazval první svazek svého díla *Syntagma musicum* titulem *De musica sacra et ecclesiastica*. Termínem *musica sacra* je zde chápána obecně hudba s náboženskou tematikou, *musica ecclesiastica* pak označuje hudbu liturgickou. Teprve od poloviny 19. stol. se začíná pojem *musica sacra* aplikovat pouze na hudbu užívanou při liturgii.¹⁰⁴ V oficiálním římském dokumentu můžeme nalézt tento výraz v papežském breve Pia IX. *Multum ad movendos animos* z roku 1870.¹⁰⁵ Je patrné, že v oficiálních dokumentech tento výraz označuje výslovně hudbu liturgickou.

¹⁰¹ Srov. KUNETKA, F., „Musica sacra, nebo musica liturgiae sacre?“, *Salve*, 2008, roč. 18, č. 2, s. 33.

¹⁰² Srov. *Ibid.*, s. 33.

¹⁰³ Jako příklad uveďme apoštolskou konstituci *Docta sanctorum Patrum* Jana XXII. z r. 1324, kde je tradiční zpěv Církve uznán právě jako *cantus ecclesiasticus*. Srov. PAWLAK, I., „Hudba v učení papežov“, *Adoramus Te: časopis o duchovnej hudbe*, 2007, roč. 10, č. 1, s. 29.

¹⁰⁴ Srov. KUNETKA, F., „Musica sacra, nebo musica liturgiae sacre?“, s. 34.

¹⁰⁵ Konkrétně se zde objevuje formulace „*musica sacra atque liturgica*“. Srov. KUNETKA, F., „Musica sacra, nebo musica liturgiae sacre?“, s. 34

2.2 Chorál a významné dokumenty církve v období do II. vatikánského koncilu

20. století vneslo do vědeckého bádání v okruhu gregoriánského chorálu mnoho nových impulsů a poznatků. Na předním místě je to důkladné a systematické paleografické bádání, které otvírá zcela novou cestu k autentičtější interpretaci. Co však spatřujeme jako neméně důležité, velmi roste zájem o tuto tematiku v oficiálních církevních kruzích a gregoriánský chorál se stává předmětem hned několika papežských dokumentů, které jsou věnovány výhradně liturgické hudbě. Vzhledem k tomu, že se v nich setkáme s oficiálním stanoviskem církve k postavení gregoriánského chorálu v liturgickém slavení, budeme následující část práce věnovat výhradně některým významným dokumentům církve, které nelze opomenout.

2.2.1 Motu proprio Pia X.

První z papežů, který výrazně přispěl k vývoji a podobě hudby spojené s liturgií, je bezesporu papež Pius X. Začneme-li procházet papežské dokumenty 20. století zaměřené na liturgickou hudbu, potažmo na gregoriánský chorál, bezesporu nejdříve narazíme na Motu proprio Pia X. *Tra le sollecitudini* (22.11.1903). Jedná se o stěžejní dokument, na který většina jeho nástupců navazuje, z něho přejímá mnoho podnětů, a je aktualizuje pro danou dobu. Jako první papež mluví *expressis verbis* o hudbě jako jedné z oblastí umění.¹⁰⁶ Základní koncepce postavená na třech podstatných vlastnostech¹⁰⁷, které má posvátná hudba mít, je v následujících obdobích už jen rozvíjena. Pius X. konstatuje, že gregoriánský chorál je „*zpěvem vlastním římské církvi*“¹⁰⁸, a dodává, že všechny uvedené pozitivní vlastnosti církevní hudby se v nejvyšší míře nacházejí právě v gregoriánském chorálu.¹⁰⁹ Tuto základní

¹⁰⁶ Srov. PAWLAK, I., „Hudba v učení papežov“, s. 28.

¹⁰⁷ „Posvátná hudba musí tedy mít ve vynikajícím stupni vlastnosti, jež jsou vlastní liturgii, a to především posvátnost, správnost forem; odtud sám sebou vyplývá jiný její rys, totiž všeobecnost.“ PIUS X., Motu proprio *Tra le sollecitudini*, 2, In BRAGA, C., BUGNINI, A. (eds.), *Documenta ad instaurationem liturgicam spectantia 1903-1963*, Roma: Centro Liturgico Vincenziano, 2000, 32-67. (Jako zkratku pro toto souborné vydání liturgických dokumentů užíváme dále jen „BB“)

¹⁰⁸ „*Cantus Ecclesiae Romanae proprius est*“. *Tra le sollecitudini*, 3: BB 38.

¹⁰⁹ Srov. *Ibid.*, 3: BB 38.

formulaci, kterou přebírají všechny pozdější církevní dokumenty dotýkající se liturgické hudby, šíře rozvádí třetí článek tohoto dokumentu.

Pouze tento [gregoriánský zpěv] je převzat od nejstarších otců a [Římská církev] jej z nejvyšší péčí střežila v liturgických knihách. Jej předkládá věřícím jako sobě vlastní, jej ustanovila pro mnohé části liturgie a nejnovější úsilí jej tak šťastně navrátilo k prvotní celistvosti a čistotě. Z těchto důvodů byl gregoriánský chorál stále pokládán za nejvyšší vzor posvátné hudby. [...] Hudební dílo tím více slouží církvi a je posvátné a liturgické, čím více se svým charakterem, duchem a složením blíží gregoriánskému zpěvu.¹¹⁰

Pius X. dále velmi nabádá k tomu, aby byl chorál znovu zaveden k bohoslužebným úkonům. Upozorňuje, že bohoslužba „*neztratí nic ze své slavnosti, když bude spojena pouze s tímto druhem hudby*“¹¹¹. Naopak, znovu zavedení chorálu pro věřící lid má umožnit intenzivnější účast všech věřících na slavení posvátných tajemství.¹¹² „[Gregoriánský chorál] se má podporovat nebo znovu pro lid zavést, aby tak na slavení božských chval a svatých tajemství byla věřícím umožněna intenzivnější účast tak, jak tomu bylo dříve.“¹¹³

Gregoriánský chorál má evidentně nezastupitelné místo právě při mešní liturgii. Melodie, které přísluší celebrantovi u oltáře a přísluhujícím, mají být vždy v gregoriánském zpěvu bez jakéhokoli doprovodu.¹¹⁴ Důležitý podnět, respektive výzva, je obsažen v čl. 25, kde Pius X. vyslovuje přání, aby se v seminářích kleriků bedlivě a s láskou pěstoval tradiční gregoriánský zpěv¹¹⁵.

Dokument však v souvislosti s gregoriánským chorálem neopomíná ani slavení posvátného Officia.

Jednotlivé části mše i posvátného Officia musejí zachovávat takový charakter a formu, jakou zavedla církevní tradice a jak je nejlépe vyjádřena v gregoriánském zpěvu.¹¹⁶ [...] Při slavení nešpor je třeba všeobecně zachovávat normy biskupského

¹¹⁰ *Tra le sollecitudini*, 3 : BB 38.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Srov. *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.*, 3 : BB 38. Doslovný překlad převzat z: KUNETKA, F., „Musica sacra, nebo musica liturgiae sacre?“, s. 36.

¹¹⁴ Srov. *Tra le sollecitudini*, 12 : BB 50.

¹¹⁵ Srov. *Ibid.*, 25 : BB 63.

¹¹⁶ *Ibid.*, 10 : BB 45.

ceremoniálu, který předpisuje při žalmech gregoriánský zpěv.¹¹⁷ [...] Antifony nešpor mají být všeobecně přednášeny sobě vlastní gregoriánskou melodií.¹¹⁸

2.2.1 Apoštolská konstituce Pia XI.

Určité normy, které pro liturgickou hudbu vypracoval Pius X. naplno potvrdil Pius XI. Ani on neopomíjí ve svých dokumentech poukázat na důležitost a specifický význam gregoriánského chorálu v liturgii. V apoštolské konstituci *Divini cultus sanctitatem*¹¹⁹ z r. 1928 rozhodným způsobem povzbuzoval k jeho lepšímu poznání.¹²⁰ „Budiž tedy v seminářích a ostatních studijních ústavech k zdárné výchově obojího kléru krátké sice, avšak časté, takřka každodenní vyučování nebo cvičení v gregoriánském zpěvu a posvátné hudbě.“¹²¹

Výzva k důslednějšímu poznání gregoriánského chorálu se má týkat také těch, kteří jsou vázání chórovou modlitbou: „Podle staré a stálé církevní kázně i podle kapitulních stanov, které dosud platí, všichni, kdokoli jsou vázání k chórovému *Officiu*, mají řádně znát aspoň gregoriánský zpěv.“¹²²

Obnovená praxe gregoriánského chorálu, zvláště je-li užíván lidem, má podle Pia XI. přispět k aktivnější účasti věřících na bohoslužbě. O tomto pojetí hovoří zvláště devátý článek konstituce: „Aby se věřící aktivněji účastnili bohoslužby, ať je gregoriánský zpěv v těch částech, které přísluší lidu, znovu zaveden k užívání lidu.“¹²³ Je potřeba připomenout, že podobně formuloval danou myšlenku již Pius X. v dokumentu *Tra le sollecitudini*.¹²⁴ Dále je doporučováno, aby se gregoriánských zpěv, který byl obnoven a od Církve předepsán v autentickém vatikánském vydání¹²⁵, užíval ve všech chrámech kteréhokoliv druhu.¹²⁶

¹¹⁷ *Tra le sollecitudini*, 11b : BB 47.

¹¹⁸ *Ibid.*, 11d : BB 49.

¹¹⁹ Celý název zní: De liturgia deque cantu gregoriano et musica sacra cotidie magis provehendis. Srov. BRAGA, C., BUGNINI, A. (eds.), *Documenta ad instaurationem liturgicam spectantia 1903-1963*, 1269 - 1287.

¹²⁰ PAWLAK, I., „Hudba v učení papežov“, s. 30.

¹²¹ PIUS XI., apoštolská konstituce *Divini cultus sanctitatem*, 2 : BB 1277.

¹²² *Divini cultus sanctitatem*, 4 : BB 1279.

¹²³ *Ibid.*, 9 : BB 1284.

¹²⁴ Srov. *Tra le sollecitudini*, 3 : BB 38.

¹²⁵ Zde se naráží na *Graduale Romanum Editio typica Vaticana* z roku 1908 a *Antiphonale Romanum* z r. 1912.

¹²⁶ *Divini cultus sanctitatem*, 4 : BB 1279.

Z dokumentu je znát určitá nespokojenost s dosavadní hudební praxí, a to i přes výzvy obsažené v předcházejícím dokumentu *Tra le sollecitudini*. Papež již v úvodu vyjadřuje určité politování nad tím, že předpisy Pia X. nebyly na některých místech uvedeny do života, že se místo vzorových liturgických děl zavádí nevhodná hudba a interpretují se skladby, které přes svou vysokou uměleckou hodnotu neodpovídají důstojnosti posvátného místa, kde se liturgie koná.¹²⁷

2.2.2 Gregoriánský chorál v encyklikách Pia XII.

Názory svých předchůdců také potvrdil Pius XII. v encyklice o posvátné liturgii *Mediator Dei* z r. 1947. Encyklika není věnována výhradně liturgické hudbě, nicméně přece jen zde najdeme samostatnou část věnovanou gregoriánskému zpěvu.¹²⁸ Papež navazuje na dosavadní podněty papežů dotýkajících se posvátné hudby a sám doporučuje, aby se v liturgii používal zvláště gregoriánský chorál, který dodává liturgickému slavení větší slavnostnost a ve větší míře přispívá k rozmnožení víry věřících.¹²⁹

Gregoriánské zpěvy, které římská církev pokládá za své vlastnictví [...], jako vlastnictví předkládá věřícím a v mnohých částech liturgie výlučně předepisuje, nejen že činí slavení svatých tajemství zdobenějším a slavnostnějším, ale také velikou měrou přispívají k rozmnožení víry a zbožnosti zúčastněných.¹³⁰

Kromě shrnutí základních myšlenek Pia X. najdeme v této části také doslovnou citaci z apoštolské konstituce *Divini cultus sanctitatem* čl. 9 papeže Pia XI., v níž je zdůrazněno, aby byl obnoven gregoriánský zpěv *k činnější účasti věřících*, zvláště v těch částech, které se týkají lidu¹³¹.

Nejvíce se Pius XII. věnoval hudebním otázkám v encyklice *Musicae sacrae disciplina* z r. 1955. Dokument je rozdělen do čtyř částí, přičemž v každé z nich nalezneme část vyhrazenou také gregoriánskému chorálu. Papež v dokumentu připomenul, že posvátná hudba

¹²⁷ Srov. *Divini cultus sanctitatem*, § 2 : BB 1272.

¹²⁸ Srov. PIUS XII., encyklika o posvátné liturgii *Mediator Dei*, Cantus Gregorianus commendatur : BB 2050n.

¹²⁹ Srov. PAWLAK, I., „Hudba v učení papežov“, s. 30.

¹³⁰ PIUS XII., encyklika o posvátné liturgii *Mediator Dei*, 189 : BB 2050.

¹³¹ Srov. *Mediator Dei*, 190 : BB 2051; *Divini cultus sanctitatem*, 9 : BB 1284.

svou silou a vrozenou mocí uchvacuje mysl věřících k Bohu, činí liturgické prosby křesťanského společenství živějšími a vroucnějšími, aby tak všichni mohli mocněji, honosněji a účinněji prosit a chválit Jednoho a Trojjediného Boha.¹³²

Velmi podobným způsobem jako v encyklice *Mediator Dei* přikládá gregoriánskému chorálu v liturgii význačné místo a ty, kterým Kristus svěřil úkol střežit a nakládat s bohatstvím své Církve, vybízí, aby tento cenný poklad posvátného gregoriánského zpěvu pečlivě uchovávali a věřícím hojně předkládali.¹³³ Pius XII. tak svými doporučeními jednoznačně navazuje na své předchůdce, které v dokumentu výslovně zmiňuje.

[...] co naši předchůdci sv. Pius X., který je právem nazýván obnovitelem gregoriánského zpěvu, a Pius XI., moudře nařídili a uložili, totéž i My, s ohledem na ony výjimečné rysy, jimiž se vyznačuje gregoriánský zpěv, žádáme a předepisujeme uvést do praxe: aby zvláště při slavení posvátných obřadů byl tento posvátný zpěv největší měrou užíván, a aby se veškerá péče věnovala jeho správnému, důstojnému a zbožnému provádění.¹³⁴

Z těchto důvodů považuje papež za nutné s velkou péčí zajišťovat, aby ti, kteří se připravují k přijetí svěcení, byli kvalifikovaně uváděni do nauky a užívání posvátné hudby a gregoriánského zpěvu.¹³⁵ Prvořadým vzorem pro uplatnění všech doporučení má být zvláště tzv. *schola cantorum*, jejíž význam by biskupové neměli podceňovat.

Především se starejte, aby při samotném katedrálním chrámě – a podle možností také v dalších významnějších kostelích, které spadají pod vaši kompetenci – vznikla vybraná *schola cantorum*, která by byla vzorem a povzbuzením pro ostatní k pečlivému pěstování a provádění posvátného zpěvu.¹³⁶

Obnova posvátné hudby, která má jádro v gregoriánském zpěvu, k jehož rozšíření papež nabádá, má ještě jeden důležitý aspekt, který je v dokumentu nastíněn. Všeobecné užívání gregoriánských zpěvů se má stát jedním z pilířů jednoty celé Církve, proto je také nutné zachovat propojení těchto zpěvů s latinskými slovy liturgie.

¹³² PIUS XII., encyklika o posvátné hudbě *Musicae sacrae disciplina*, 31 : BB 2946.

¹³³ Srov. *Musicae sacrae disciplina*, 44 : BB 2952.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ Srov. *Ibid.*, 74 : BB 2970.

¹³⁶ *Ibid.*, 73 : BB 2969.

Bude-li ve všech katolických chrámech po celém světě znít gregoriánský zpěv bez vady a újmy, bude znamením univerzality tak jako svatá římská liturgie, aby tak křesťané ve kterékoli zemi, přijímali tyto zpěvy jako sobě blízké a jakoby domácí a zakoušeli tak obdivuhodnou jednotu Církve spolu s potěšením ducha. Toto je zároveň jeden z hlavních důvodů, proč Církev tolik vyžaduje, aby se latinská slova posvátné liturgie zpívala podle gregoriánského zpěvu, který s nimi má být úzce spojen.¹³⁷

I když má gregoriánský chorál v dokumentu dosti významné postavení, je nutné podotknout, že zde zdaleka není opomíjena ani polyfonie a vícehlasá hudba jakožto jiné druhy hudby určené k liturgickému slavení.¹³⁸

2.3 II. vatikánský koncil a současné postavení chorálu v papežských a církevních dokumentech

Všechny papežské dokumenty, o nichž jsme se zmínili v předcházející části, přes veškerý svůj pozitivní přínos a nové impulsy, které vnesly do oblasti liturgické hudby, však celistvě ukazují jen malou tendenci vedoucí k postupné proměně vize a pojetí, kterou naznačil již Pius X. Některé základní formulace, které najdeme v jeho dokumentu *Tra le sollecitudini*, jsou využívány a citovány i v pozdějších papežských dokumentech, a to často doslovně. Gregoriánský chorál je dáván jako vzor veškeré liturgické hudby a je velmi doporučován k tomu, aby se stal důležitým předmětem studia na církevních institutech vzdělávající budoucí kleriky. Významný podnět pro další vývoj chorální praxe, na který můžeme narazit například v dokumentu Pia XI., je doporučení, aby se chorál zaváděl *pro větší činnou účast věřících při bohoslužbě*.¹³⁹ Tato výzva však již není dále rozvedena a způsob, kterým se takto má dít, zůstává do jisté míry otevřenou otázkou.

¹³⁷ *Musicae sacrae disciplina*, 45 : BB 2953.

¹³⁸ PAWLAK, I., „Hudba v učení papežov“, s. 32.

¹³⁹ Srov. *Divini cultus sanctitatem*, 9 : BB 1284.

2.3.1 Chorál v kontextu konstituce Sacrosanctum Concilium

II. vatikánský koncil je považován za významný mezník v liturgicko-teologickém chápání katolické liturgie. Liturgická reforma se samozřejmě nemalou měrou dotkla také liturgické hudby.

Z oficiálních dokumentů tohoto koncilu se liturgické hudbě věnuje především šestá kapitola konstituce o posvátné liturgii *Sacrosanctum Concilium*, nazvána *De musica sacra*. Text této kapitoly SC se vymaňuje z pojetí oficiálních dokumentů 1. poloviny 20. století, které byly často poznamenány středověkým pojetím liturgie.¹⁴⁰ Koncilní otcové se v mnoha směrech vyvarovali vymezujících formulací a mnoho otázek bylo rozumně ponecháno dalšímu vývoji.

Geneze tohoto textu byla obtížným zápasem o vymezení základních otázek: jaký je vztah mezi liturgií a liturgickou hudbou, a v čem spočívá její funkce a hodnota, tedy „posvátnost“?¹⁴¹ Články 112–121 SC jsou konečnou podobou *De musica sacra*, která prošla při svém vzniku třinácti verzemi.¹⁴² Pokusíme se u některých článků pozastavit, nicméně opět dáme přednost těm, které úzce souvisí s gregoriánským chorálem. Bylo by však chybou opomenout některé zásadní poselství této celé šesté kapitoly SC.

Již v prvním článku narazíme na rozdílné pojetí vztahu hudby a liturgie. Zatímco předchozí dokumenty mluví spíše ve formulacích *ancilla liturgiae*¹⁴³, zde je tento vztah označen jako *munus ministeriale*¹⁴⁴. To podstatné, co zde v úvodním článku nalezneme, je však charakteristika „posvátnosti“ (*sanctitas*) hudby. Ta je „tím posvátnější (*sanctior*), čím těsněji je spjata s liturgickým úkonem“¹⁴⁵. Posvátnost již není poměřována hudebně-estetickými kritérii, ale liturgicko-teologickými.¹⁴⁶

Tematické oblasti gregoriánského chorálu se v SC věnují články 116 a 117. Z několika návrhů, v nichž se původně objevilo více druhů liturgické hudby, zůstaly v konečné verzi pouze dvě kategorie: gregoriánský chorál a ostatní druhy (*alia*

¹⁴⁰ Srov. KUNETKA, F., „Musica sacra, nebo musica liturgiae sacre?“, s. 39.

¹⁴¹ Srov. *Ibid.*, s. 37.

¹⁴² Srov. *Ibid.*

¹⁴³ Srov. *Tra le sollecitudine*, 23 : BB 61.

¹⁴⁴ „... munus Musicae sacrae ministeriale in dominico servitio pressius illustrarunt.“ II. Vatikánský koncil, konstituce *Sacrosanctum Concilium*, 112.

¹⁴⁵ SC 112.

¹⁴⁶ Srov. KUNETKA, F., „Musica sacra, nebo musica liturgiae sacre?“, s. 38.

genera).¹⁴⁷ Pro gregoriánský chorál je zde použita definice *cantus proprius liturgiae Romanae*¹⁴⁸. Je zde uvedeno, že právě chorálu patří při liturgických úkonech čelné místo.¹⁴⁹ Podobné formulace jsme mohli vidět již v dřívějších dokumentech. Zde se však objevuje dodatek, který představuje základní odlišnost vzhledem k předešlým dokumentům. V latinském znění jsou na tomto místě použita slova „*ceteris paribus*“¹⁵⁰, které české vydání dokumentů II. vat. koncilu překládá slovy „*jsou-li jinak stejné podmínky*“¹⁵¹. Tato formulace se zdá na první pohled sama o sobě poněkud méně srozumitelná. Doslovný překlad tohoto vyjádření – *za stejných podmínek* – je totiž možné chápat v několika konotacích. Nejprve vzhledem k jiným druhům liturgického zpěvu, což v důsledku znamená, že chorál má přední místo v případě, že jsou na stejné úrovni splněny podmínky vyžadované i pro ostatní druhy zpěvu. Druhý způsob, jak lze tuto formulaci chápat je, že gregoriánský chorál by měl přednost za předpokladu, že je zaručena jeho kvalitní interpretace a pokud by byl zohledněn princip srozumitelnosti.¹⁵² V tomto smyslu je možné zde spatřit určitý odkaz na předešlý článek 115, který se dotýká mj. vzdělání hudebníků v liturgické hudbě a zřízení ústavu pro liturgickou hudbu, tam, kde to přichází v úvahu. Aplikace toho pravidla je však dosti komplikovanou a diskutovanou otázkou. Budeme-li chtít tomuto pravidlu dostat v jeho plném významu, dojdeme k závěru, že zcela rovnocenné podmínky dány ve většině případů nejsou. To by ovšem znamenalo, že gregoriánský chorál zůstane vlastním zpěvem římské liturgie pouze teoreticky, neboť jak víme, jeho podstata je vždy nějak spojená s liturgií. Do jisté míry lze tomuto požadavku dostat tím, že se lidu umožní alespoň tzv. vnitřní aktivní účast¹⁵³, dána alespoň možností rozumět latinskému znění gregoriánského zpěvu. Hledání vyváženosti všech těchto aspektů však zůstává i nadále dosti živým a diskutovaným tématem.

Právě 116. článek SC je mezi hudebníky a odborníky v oblasti liturgické hudby snad nejvíce citován a považován za východisko v dialogu mezi hudebníky

¹⁴⁷ Srov. KUNETKA, F., „Musica sacra, nebo musica liturgiae sacre?“, s. 38.

¹⁴⁸ „Ecclesia cantum gregorianum agnoscit ut *liturgiae romanae proprium*.“ SC 116.

¹⁴⁹ SC 116.

¹⁵⁰ „... qui ideo in actionibus liturgicis, *ceteris paribus*, principem locum obtineat.“ SC 116.

¹⁵¹ SC 116.

¹⁵² Srov. KUNETKA, F., „Musica sacra, nebo musica liturgiae sacre?“, s. 48.

¹⁵³ Tímto se myslí „aktivní naslouchání“, jak jej známe z poslechu biblických čtení. Tedy s vnitřní účastí „tíše spoluzpívat“ v srdci tam, kde to „povaha věci“ připouští. Srov. KUNETKA, F. „Musica sacra, nebo musica liturgiae sacre?“, s. 45.

a liturgiky na téma gregoriánského chorálu a jeho užití při liturgii. Ne vždy je ovšem plně chápán v celé své obsahové šíři. Nutno podotknout, že se stal klíčovou formulací i pro další dokumenty, které se touto tematikou zabývají.

2.3.2 Musicam sacram

Stěžejním pokoncilním dokumentem, který se věnuje výhradně liturgické hudbě, je instrukce *Musicam sacram*¹⁵⁴ (5. března 1967), kterou vydala Posvátná kongregace obřadů. Než se dostaneme k tematice gregoriánského chorálu v kontextu tohoto dokumentu, nastíníme alespoň v základech některé odlišnosti vzhledem k předcházejícím dokumentům.

Liturgickou hudbou se v *Musicam sacram* myslí ta, která je vytvořena pro bohoslužbu a má posvátnou a krásnou formu (čl. 4). Je zde opět využita formulace z dokumentu *Tra le sollecitudini* Pia X. z čl. 2. Citovaná část tohoto článku – *sanctitas et bonitas formařům* – (posvátnost a krása forem) však není úplná. Třetí vlastnost, *universalitas*, o které se Pius X. zmiňuje, v *Musicam sacram* chybí.¹⁵⁵ Další důležité hledisko, na které dokument poukazuje, je obsaženo v čl. 6. Jedná se o určitý poukaz na „pravdivost“ liturgického dění.¹⁵⁶

Žádá si také [správné uspořádání liturgického úkonu], aby byly poctivě zachovány smysl a vlastní povaha každé části a každého zpěvu. Aby se toho dosáhlo, je především záhodno to, co samo sebou vyžaduje zpěv, opravdu zpívat, avšak takovým druhem a takovou formou, jakou si žádá ráz věci.¹⁵⁷

Z uvedeného vyplývá, že ty části mešní liturgie, které jsou samy o sobě určeny ke zpěvu, se mají skutečně zpívat. Druh a forma zpěvu či hudby pak vyplyne ze samotné povahy věci. Pokud bychom chtěli v praxi podle tohoto principu stanovit, co se má při liturgie zpívat vždy, protože to vyplývá z povahy věci samé, na první místo bychom nekladli zpěv celebranta, ale tzv. procesionální zpěv a responsoriální žalm po prvním čtení, neboť právě to nejlépe odpovídá jejich „vlastní přirozenosti“.¹⁵⁸

¹⁵⁴ Celý český název: „Instrukce *Musicam sacram* – O hudbě v posvátné liturgii.“

¹⁵⁵ Srov. KUNETKA, F., „Musica sacra, nebo musica liturgiae sacre?“, s. 40.

¹⁵⁶ Srov. *Ibid.*, s. 40.

¹⁵⁷ KONGREGACE PRO POSVÁTNÉ OBŘADY, Instrukce *Musicam sacram*, 6.

¹⁵⁸ Srov. KUNETKA, F., „Musica sacra, nebo musica liturgiae sacre?“, s. 41.

Explicitně je gregoriánský chorál v dokumentu zmiňován na třech místech. Nejprve v samotném úvodu instrukce v čl. 4 b, kde je objasňován samotný pojem církevní hudby. Gregoriánský chorál je jmenován na prvním místě vzhledem k dalším formám církevní hudby, jako je polyfonie, varhanní hudba nebo lidový duchovní zpěv. Toto implicitní upřednostnění by se dalo chápat v návaznosti na koncepci předcházejících dokumentů, v nichž je gregoriánský chorál považován za zpěv vlastní římské liturgii a vzor veškeré liturgické hudby. Vyjmenované druhy pak odpovídají pojetí konstituce o liturgii *Sacrosanctum Concilium*.

Druhé místo, kde se setkáme s gregoriánským chorálem, je VI. kapitola, jenž se dotýká jazyka při zpívaných liturgických úkonech, jak uvedeno v nadpisu českého vydání této instrukce.¹⁵⁹ V čl. 50 je využita formulace ze SC 116, rozšířena o doporučení, aby se vhodně užívaly nápěvy obsažené v úředních „typických vydáních“.¹⁶⁰

Ani v této instrukci nechybí výzva ke studiu a užívání gregoriánského chorálu, který „je pro své zvláštní vlastnosti velmi důležitým základem církevní hudební kultury“¹⁶¹. Nejedná se o novou formulaci, jak je si možné povšimnout v porovnání s ostatními zde zmíněnými dokumenty. Článek 52 obsahu citaci SC 117 a týká se především hudebního vzdělání a praxe v seminářích, noviciátech a dalších formačních a vzdělávacích církevních institutech.¹⁶²

Po zhodnocení všech těchto aspektů lze říci, že ani instrukce *Musicam sacram* nepřináší žádný nový podnět či impuls v oblasti gregoriánského zpěvu v současné liturgické praxi.

¹⁵⁹ Celý český název VI. kapitoly: *Jazyk užívaný při zpívaných liturgických úkonech a uchování pokladu církevní hudby*.

¹⁶⁰ Srov. *Musicam sacram*, 50a.

¹⁶¹ *Musicam sacram*, 52.

¹⁶² Srov. SC 117.

2.3.3 Institutio generalis Missalis Romani

Posledním současným oficiálním dokumentem, který se výslovně zmiňuje o gregoriánském chorálu, jsou *Všeobecné instrukce k Římskému misálu*¹⁶³ (dále IGMR). V oddílu nazvaném „*De momento cantus*“¹⁶⁴ je jako čl. 41 doslovně přejat čl. 116 konstituce *Sacrosanctum Concilium*: „*Hlavní místo mezi ostatními zaujímá gregoriánský zpěv jakožto vlastní zpěv římské liturgie.*“¹⁶⁵ Do textu IGMR se formulace dostává až ve druhém vydání této instrukce. Na tomto místě je však nutné upozornit na jeden ne zrovna bezvýznamný nedostatek českého překladu. Pouhé srovnání s *editio typica tertia* ukazuje, že český překlad zcela z neznámých důvodů vynechává překlad upřesnění *ceteris paribus*, o kterém jsme se již zmínili v souvislosti s konstitucí SC. Absenci tohoto výrazu vnímáme jako ne příliš zdařilou vzhledem ke konotacím, na které jsme upozornili. Text tak postrádá dosti důležité významové doplnění.¹⁶⁶

2.3.4 Jan Pavel II. k dokumentu *Tra le sollecitudini*

Již několikrát jsme v této kapitole zdůraznili zcela zásadní význam dokumentu Pia X. *Tra le sollecitudini*, což také podtrhuje zájem všech následujících papežů. Ke stému výročí jeho vydání se vrací také Jan Pavel II. v dokumentu¹⁶⁷ vydaném 22. 11. 2003. Dokument dosud nevyšel v oficiální českém překladu a navíc nebyl vydán ani publikován ČBK. Neoficiální překlad, ze kterého zde citujeme, vyšel poprvé ve Zpravodaji pro duchovní hudbu č.2/2004 pod názvem: *Chirograf Jana Pavla II. ke 100. výročí Motu proprio „Tra le sollecitudini“ o posvátné hudbě.*¹⁶⁸

¹⁶³ České vydání: KONGREGACE PRO BOHOSLUŽBU A SVÁTOSTI, *Všeobecné pokyny k Římskému misálu*. Praha: Česká biskupská konference, 2003.

¹⁶⁴ V českém překladu „*Důležitost zpěvu*“.

¹⁶⁵ *Všeobecné pokyny k Římskému misálu*, s. 19.

¹⁶⁶ Srov. KUNETKA, F., „*Musica sacra, nebo musica liturgiae sacre?*“, pozn. pod čarou č. 52.

¹⁶⁷ Oficiálně nazván „*Chirograf ke 100. výročí Motu proprio „Tra le sollecitudini“ o posvátné hudbě*“.

¹⁶⁸ JAN PAVEL II., *Chirograf ke 100. výročí Motu proprio „Tra le sollecitudini“ o posvátné hudbě, Psalterium – zpravodaj pro duchovní hudbu*, 2009, roč. 3, č. 5, s. 18-20.

Jan Pavel II. se zastavuje u zásadních myšlenek, které Pius X. v dokumentu představil. Již v prvních člancích zdůrazňuje jak důležitou funkci má liturgická hudba a zpěv pro aktivnější a intenzivnější účast věřících na liturgických slaveních.¹⁶⁹ Sám navazuje na odkaz Pia X. a objasňuje základní kriteria liturgické hudby. I když bude hudba určená pro posvátné slavení obřadů „opravdovým uměním“, taková její kvalita sama o sobě nebude stačit.¹⁷⁰

Liturgická hudba musí totiž odpovídat svým specifickým požadavkům: musí úplně srůst s texty, které prezentuje, musí být v souladu s liturgickou dobou a příležitostí, ke které je určena, musí být v souladu s úkony, které obřad předkládá.¹⁷¹

Papež výslovně přijímá za svůj „obecný zákon“ Pia X. jako základní kritérium volby liturgických hudebních skladeb: „*Chránová skladba je tím posvátnější a liturgičtější, čím více se blíží svým rytmem, svou inspirací a svou lahodou gregoriánské melodii, a tím méně je hodna chrámu, čím více se vzdaluje od tohoto svrchovaného vzoru*“¹⁷² K tomu dále podává vysvětlení: „*Evidentně nejde o to kopírovat gregoriánský zpěv, jako spíše dosáhnout toho, aby nové skladby byly proniknuty tímž duchem, který podnítil onen zpěv a krok za krokem jej modeloval.*“¹⁷³

Za povšimnutí stojí zvláště slova nejvyššího pontifika, v nichž neodmítá ani modernější hudbu, pokud respektuje jak liturgického ducha, tak pravé hodnoty umění.¹⁷⁴ Nabádá biskupy, aby podporovali úsilí a působnost zvláštních komisí ve věcech posvátné hudby, které nařídil zříditi Pius X., a jejichž úkol by měl spočívat v přípravě místních repertoárů a v rozlišování, které bere v úvahu kvalitu textů a melodií.¹⁷⁵

V dokumentu také cituje ze svého Listu umělcům, aby poukázal na zásadní význam liturgického zpěvu v životě každého křesťana. „*Ve zpěvu zakoušíme víru jako přemíru radosti, lásky a důvěryplného očekávání spásonosného zásahu Boha.*“¹⁷⁶ Proto považuje za nutné znovu hluboce promyslet zásady, které budou

¹⁶⁹ Srov. JAN PAVEL II., Chirograf ke 100. výročí Motu proprio „*Tra le sollecitudini*“ o posvátné hudbě, 3.

¹⁷⁰ Srov. JAN PAVEL II., Chirograf ke 100. výročí Motu proprio „*Tra le sollecitudini*“ o posvátné hudbě, 5.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² *Tra le sollecitudini*, 3 : BB 38.

¹⁷³ JAN PAVEL II., Chirograf ke 100. výročí Motu proprio „*Tra le sollecitudini*“ o posvátné hudbě, 12.

¹⁷⁴ Srov. *Ibid.*, 10.

¹⁷⁵ Srov. *Ibid.*, 13.

¹⁷⁶ JAN PAVEL II., *List umělcům*, 12.

základem veškeré přípravy a šíření kvalitního repertoáru, jehož hudební výraz by náležitým způsobem odpovídal vlastnímu cíli liturgie, jímž je oslava Boha a posvěcení věřících.¹⁷⁷

¹⁷⁷ JAN PAVEL II., Chirograf ke 100. výročí Motu proprio „Tra le sollecitudini“ o posvátné hudbě, 12.

3 NĚKTERÉ SPECIFICKÉ ASPEKTY GREGORIÁNSKÉ SEMIOLOGIE

Ucelený pohled na historický vývoj gregoriánského chorálu, o němž byla řeč v první kapitole, nám prozrazuje, jak významnému obratu směrem k opětovnému nalezení jeho původní autenticity dochází již od konce 19. století. Toto úsilí vrcholilo ve druhé fázi obnovy gregoriánského chorálu, která začíná již v roce 1913, kdy se veškerá vědecká práce v oblasti restaurování gregoriánských melodií soustřeďuje kolem kláštera v Solesmes.

V padesátých letech se v tomto prostředí rodí nový vědní obor s názvem gregoriánská semiologie, jenž přináší zcela zásadní proměnu tehdejšího pojetí gregoriánského chorálu i jeho interpretace. Nesmíme ovšem opomenout, že správné pochopení významu gregoriánské semiologie musí být zakotveno v uvědomění si toho, co je podstatou gregoriánského zpěvu – Boží slovo. Z něho tento zpěv žije, jím je vytvářený, podmíněný a oživován. Melodie gregoriánského chorálu ztrácí ve své podstatě smysl, jestliže tento aspekt vědomě přestaneme brát v úvahu. Slovo – ve spojení s tónem – se stává základní strukturou gregoriánských kompozic.¹⁷⁸ Jen pokud budeme chápat zpívaný text jako živé Boží slovo zakotvené v kontextu liturgie, umožní nám semiologie pochopit pravý význam a smysl gregoriánského chorálu, který je více než jen jednoduchá vokální hudba. Daleko více je posvátným slovem, které k nám skrze Písmo přichází od Boha a naší chválou se k Bohu zase vrací.¹⁷⁹

Svým zaměřením je tato kapitola koncipována pouze jako stručné uvedení do gregoriánské semiologie s cílem osvětlit alespoň některé její specifické aspekty, jež mají následně pomoci odhalit teologickou výpověď semiologické interpretace.

První část kapitoly bude zaměřena na klíčové momenty, které vedly ke vzniku gregoriánské semiologie, ve druhé části se pak budeme soustředit na základní charakteristiku některých důležitých aspektů, které semiologie považuje za klíčové pro samotnou interpretaci.

¹⁷⁸ Srov. BEDNÁRIKOVÁ, J., „Pohľad na gregoriánsky chorál z hľadiska hudobného rytmu“, *Adoramus Te: časopis o duchovnej hudbe*, 2005. Roč. 8, č. 4, s. 12.

¹⁷⁹ Srov. SKERIS, R. A., „Introduction“, In COMBE, P., *The Restoration of Gregorian Chant: Solesmes and the Vatican Edition*, Trans. T. N. Marier, W. Skinner, Washington, D.C.: The Catholic University of America Press, 2008, s. xviii.

3.1 Počátky a vývoj gregoriánské semiologie

20. století přineslo velmi výrazný pokrok v oblasti gregoriánské paleografie. Zároveň byly v hojné míře zveřejňovány nejrůznější metody, které nabízejí pravidla pro interpretaci chorálních melodií. Základní princip, na němž byly tyto metody založeny, byl často odvozen od nejrůznějších forem exotické hudby (většinou orientální) nebo zcela jednoduše od naší klasické. Mnozí badatelé věřili, že je v zásadě možné opřít se o poznatky středověkých teoretiků, avšak brzy se ocitli ve slepé uličce. I když se to zdá jakkoli paradoxní, tito středověcí autoři nám nikdy nemohou ukázat směr, jenž by vedl k autentické interpretaci. Jejich nepřesná terminologie, častokrát převzatá z řecké nebo latinské terminologie, a příliš komplikovaná systematizace spíše řádnou interpretaci stěžují. Přes všechny tyto poznatky jedině, co nám může zajistit přístup k tajemstvím chorálních kompozic a přednesu gregoriánského chorálu, jsou samotné rukopisy nejstarší datace, které je možné jako jediné považovat za skutečný pramen. Proto je nezbytné seznámit se nejprve s prvními svědectvími různých rodin notací, které jsou co nejméně zkreslené, a odhalit tak lépe původní charakter kompozice. Všechny tyto „nové“ skutečnosti bychom již mohli považovat za první náznaky, které nakonec vedly ke zformování nové vědecké disciplíny s názvem gregoriánská semiologie.¹⁸⁰

Počátky tohoto nového vědního oboru jsou spojeny s nejvýznamnější osobností novodobé historie gregoriánského chorálu, jíž je Dom Eugène Cardine¹⁸¹, solesmeský mnich a zakladatel gregoriánské semiologie. Silně znepokojen tehdejší situací cítil potřebu navrátit gregoriánskému chorálu jeho vlastní autenticitu. K dosažení tohoto cíle považoval za bezpodmínečně nutné znovu objevit a respektovat původní záměr

¹⁸⁰ Srov. CARDINE, E., „Die Gregorianische Semiologie“, *Beiträge zur Gregorianik*, 1985, heft 1, s. 24.

¹⁸¹ Narodil se 11. dubna 1905 v Coureseulles-sur-mer/Calvados (Francie). V Září r. 1922 vstupuje do sekundy malého kněžského seminář u Caen. V letech 1924-1925 skládá dvoudílnou maturitní zkoušku z literatury na tamější Universitě. V roce 1925 vstupuje do velkého kněžského semináře u Bayeux. Do opatství Solesmes nastupuje 3. října 1928. Po ukončení teologických studií přijímá r. 1934 kněžské svěcení. Věnuje se úpravě a přepracování melodií nových zpěvů officia pro celou církev, diecéze a řádová společenství. V červnu r. 1952 je povolán jako profesor gregoriánské paleografie (semiologie) na papežskou hudební školu v Římě. Působí jako Magister chori v opatství St. Hieronymus. Vyučuje také v San Anselmo, *Collegium Germanicum* a na *Associazione Italiana Santa Cecilia*. Je ustanoven členem liturgického přípravného výboru pro Druhý vatikánský koncil. V „*Consilium ad exsequendam Constitutionem de S. Liturgie*“ je relátorem pro Coetus XXV „*de libris Cantus liturgici revisendis et edendis*“. V květnu 1968 je jmenován konsultorem rytířské kongregace. Srov. CARDINE, E., „Die Gregorianische Semiologie“, s. 42.

autorů gregoriánských melodií, přičemž si byl vědom, že toho lze dosáhnout jedinečně tehdy, budou-li východiskem vědecké práce nejstarší rukopisy z 10. a 11. století.¹⁸²

Podrobné paleografické bádání i obnovu chorálních melodií či gregoriánské estetiky však Cardine přenechal jiným vědcům a zaměřil svou pozornost na odlišnost neumových znaků v nejstarších rukopisech. Přesvědčil se, že tato odlišnost může vyjádřit velmi jemné nuance ve výraze, co do vnitřní souhry délky a intenzity jednotlivých neum.¹⁸³

Již jako novic využíval Cardine každou příležitost, aby do *Graduale Romanum* z r. 1908, ze kterého denně zpíval, vpisoval neумы ze St. Gallen, které převzal z paleografického archivu ze Solesmes. Brzy obrátil svou pozornost také na další notace. Na určitých místech přece jen považoval za nutné zaznamenat dvojí podání neum. Z této jeho práce se zrodilo budoucí *Graduel neumé*, které bylo vydáno v roce 1966 v Solesmes. *Graduale neumé* obsahuje nejen obě notace, tedy Editio Vaticana a St. Gallen, ale je obohaceno mnohými poznámkami umístěnými na okraji, v nichž se nacházejí některé významné údaje obsažené v *Antiphonale Missarum Sextuplex*.^{184 185}

Cardineho postup zaznamenávání neum se později stal vzorem pro mnoho jeho žáků, kteří posléze do svých zpěvníků zaznamenávali také další notace. Tento způsob vědecké práce přitom považovali za nezbytnou pomůcku pro další studium a interpretaci gregoriánského chorálu. K tomuto účelu využili posledního vydání *Graduale Romanum* z r. 1974, v němž jsou již zpěvy řazeny podle liturgické reformy Druhého vatikánského koncilu. Především jejich iniciativě vděčíme za to, že v roce 1979 vyšel v současnosti nejdůležitější zdroj semiologického bádání, *Graduale Triplex* (dále GT)¹⁸⁶. Použití GT pro interpretaci poněkud znesnadňuje určitý rozpor mezi neumovým zápisem *Laon* a *St. Gallen* a melodickými nedostatky kvadratické notace *Editio Vaticana*.¹⁸⁷

¹⁸² Srov. SKERIS, R. A., „Introduction“, s. xiv.

¹⁸³ Srov. *Ibid.*, s. xv.

¹⁸⁴ HESBERT, R. J., *Antiphonale Missarum Sextuplex*, Brüssel, 1935.

¹⁸⁵ AGUSTONI, L., „Der Gregorianische Semiologie und Eugène Cardine“, *Beiträge zur Gregorianik*, 1985, heft 1, s. 10.

¹⁸⁶ Na jeho vydání se podíleli zejména Marie Claire Billecocq, která nad notaci *Editio Vaticana* zapsala neумы kodexu 239 z *Laon* a Rupert Fischer, který zapsal pod notaci *Vaticana* neумы okruhu *St. Gallen*.

¹⁸⁷ Srov. AGUSTONI, L., „Der Gregorianische Semiologie und Eugène Cardine“, s. 11.

3.2 Eugène Cardine a základní semiologické principy

Gregoriánská semiologie poskytuje mnoho nových poznatků, které udávají dosavadnímu studiu zcela nový směr. Bylo by ovšem nespravedlivé spojovat její vývoj pouze s jedinou osobností, ačkoli Cardineho přínos v semiologickém bádání má zcela prvořadý význam. Na tak rozsáhlé vědecké práci se podílelo mnoho dalších odborníků, např. Dom Godehard Joppich, Dom Rupert Fischer, Heinrich Rumphorst a zvláště Cardineho blízký spolupracovník Luigi Agustoni.

Cardineho přínos se dotýká dvou klíčových fenoménů gregoriánské semiologie. První z nich je tzv. „*neumatický předěl*“ [coupure neumatique; die Neumentrennungen], na kterém usilovně pracoval 12 let. Vycházel při tom z analýzy nejstarších adiaematických rukopisů, v nichž odhalil prostředek, který pisatelé používali ke zdůraznění významných not, aniž by tím museli zápis doplnit o nějaký další znak. Tímto jednoduchým prostředkem bylo přerušení obvykle kontinuální linie (čáry), kterou byl melodicko-rytmický pohyb neumy zaznamenáván (prakticky se jednalo o dělení nebo přerušování tahu pera při psaní neum).¹⁸⁸ Tento způsob neumového zápisu mnohem více odpovídá podstatnému charakteru notace, než je tomu například v případě použití episema či přidání dodatkového písmena. Samotný grafický znak totiž zůstává nezměněn, jen se mezerou rozdělí.

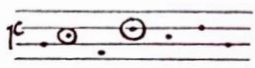
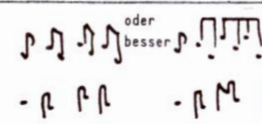
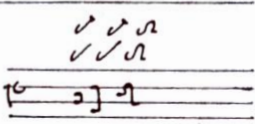
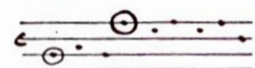
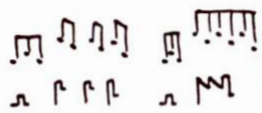
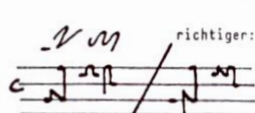
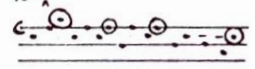
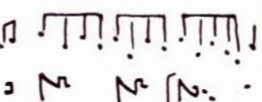
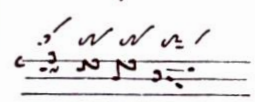
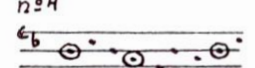
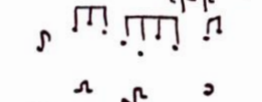
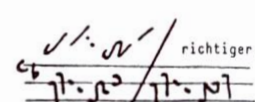
Mluvíme zde o tzv. „*expresivních*“ nebo také „*funkčních*“ předělech, neboť vyjadřují důležitost druhé noty. Ve své podstatě způsobují, u které noty se ruka pisatele zastaví. To je v posledku ta, která tomuto předělu bezprostředně předchází. V praxi pak musí být tato nota vzhledem notám sousedním nějak vyzdvížena, podtržena, nebo označena ve své jedinečnosti.¹⁸⁹

Následující tabulka (viz níže Př. 1)¹⁹⁰ obsahuje praktická cvičení určená pro studium neum, resp. neumatických předělů. Noty jednotlivých neum jsou vepsány jako body do notové osnovy; ty důležité jsou vyznačeny kroužkem a studující pak musí najít a napsat odpovídající grafie určité školy notace nad systém notace – St. Gallen, Metz nebo Benevent.

¹⁸⁸ Srov. SKERIS, R. A., „Introduction“, s. xvi.

¹⁸⁹ Srov. CARDINE, E., „Die Gregorianische Semiologie“, s. 35.

¹⁹⁰ Srov. *Ibid.*, s. 36.

Das graphisch darzustellende musikalische Faktum	- in moderner Notation	- in der Notation des MA. und der EDITIO VATICANA
n ^o 1 		
n ^o 2 		
n ^o 3 		
n ^o 4 		

Př. 1: Tabulka cvičení „neumatických předělů“

Najdeme zde tři případy neumatických předělů: ve vzestupu (č. 4), na vrcholu (č. 1, 2, a 3) a v sestupu melodie (č. 4). Ve všech těchto případech se jedná o tzv. funkční dělení. Kromě nich ještě existuje jeden způsob dělení: předěl v nejnižším bodě melodie.¹⁹¹

Vytrvalost v bádání Cardinemu otevřela vhléd do mnohosti paleografických znaků pro jednu a tutéž tónovou posloupnost. Své výsledky pak představil na III. mezinárodním kongresu církevní hudby v Paříži v roce 1957 a později také v rozsáhlém článku v *Études Grégoriennes* v roce 1961.¹⁹²

Druhý zcela zásadní objev Cardine představil v Benátkách při setkání *Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano* v roce 1972. Ve své podstatě se jedná o objasnění základního pojmu semiologické terminologie – „*hodnota*“ not¹⁹³ [der Wert; value] – jakožto základu gregoriánského rytmiky. Uvedený termín v sobě sjednocuje délku, intenzitu i kvalitu zpívaného tónu. Cardine ukázal, že výchozí bod rytmické výstavby gregoriánského chorálu tvoří slabika latinského slova, ovšem ne již klasické, ale hieratické latiny, které se dostalo zcela vlastní melodizace.¹⁹⁴ Právě

¹⁹¹ Srov. CARDINE, E., „Die Gregorianische Semiologie“, s. 36.

¹⁹² Srov. SKERIS, R. A., „Introduction“, s. xvi.

¹⁹³ Tento pojem je chápán ve smyslu rytmické důležitosti či závažnosti.

¹⁹⁴ Srov. CARDINE, E., „Die Gregorianische Semiologie“, s. 40.

pomocí semiologie lze v neumových znacích rozpoznat úsilí písaře flexibilním, avšak spolehlivým způsobem, zafixovat různé hodnoty not přesně v tom vztahu, jaký je v gregoriánském chorálu mezi jednotlivými slabikami textu. Jejich různost usiloval Cardine rozlišit a následně aplikovat při interpretaci, aby došlo k obnovení původní rytmické inspirace.¹⁹⁵

Na základě těchto objevů se zrodila nová vědecká disciplína nacházející se mezi paleografií a estetikou. Cardine pro ni několik let používal název „gregoriánská diplomatika“, který se však nezdál příliš vhodný. Dnes již běžně užívaný název vzešel z návrhů jednoho z kantorů San Girolamo v Římě, Dom Sixdeniera, který se v roce 1954 vyslovil pro užívání označení „Gregoriánská semiologie“.¹⁹⁶

3.3 Obecná charakteristika gregoriánské semiologie

V předchozí části jsme nastínili vývoj gregoriánské semiologie ve spojení s novými poznatky, které do oblasti semiologického bádání druhé poloviny 20. století vnesl E. Cardine. Na základě těchto faktů se nyní pokusíme o stručnou charakteristiku této nové vědecké disciplíny.

Gregoriánská semiologie na základě zkoumání obsahu adiaematických rukopisů co možná nejstarší tradice, si klade za cíl porozumět z jakého důvodu má určité paleografické znaménko přednost před jiným, aby graficky znázorňovalo jeden nebo více tónů.¹⁹⁷ V praxi to tedy znamená, že „zkoumá různost podoby neumových znaků pro jeden a tentýž tónový sled a snaží zjistit jejich vnitřní logiku, která vedla písaře k tomu, že zvolil právě určitý znak a ne jiný“¹⁹⁸ Na počátku je tedy nezbytné paleografické bádání, které popisuje a analyzuje znaménka notace za účelem jejich datování, lokalizace a třídění. Semiolog zaměřuje svůj zájem obzvláště na ty dokumenty, které jsou bohaté na různá znaménka a zkouší objevit jejich specifický význam.¹⁹⁹ Dříve, než budou učiněny jakékoliv závěry, musí být přezkoušeno, zda pisatel použil rozdílné grafie v nějaké souvislosti. Musí být jisté, že pisatel dal

¹⁹⁵ Srov. SKERIS, R. A., „Introduction“, s. xvi.

¹⁹⁶ Srov. *Ibid.*, s. xxiii.

¹⁹⁷ Srov. CARDINE, E., „Die Gregorianische Semiologie“, s. 25.

¹⁹⁸ OREL, J., *Gregoriánský chorál – interpretace*, s. 8.

¹⁹⁹ Srov. CARDINE, E., „Die Gregorianische Semiologie“, s. 25.

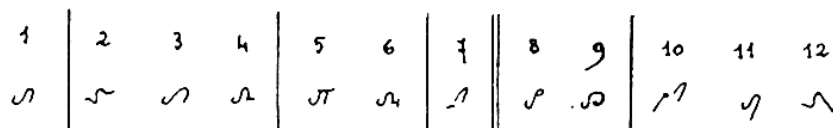
skutečně s plným úmyslem jednomu znaménku přednost před ostatními, které je možno pro daný případ použít.²⁰⁰

Jakožto poměrně mladý vědní obor se gregoriánská semiologie opírá o dvě základní kriteria. První patří grafické oblasti, jelikož se zabývá analýzou a uspořádáním neumových znaků. Cardine chápal neumové znaky nejen jako prostý „ukazatel“ nezbytný pro interpretaci, ale především jako „psaný záznam“, který nám může zprostředkovat, co již není možné slyšet.²⁰¹

Druhé kritérium je pak hudební a estetické povahy, jež předpokládá rozsáhlou znalost gregoriánského repertoáru, neboť zvažuje hudební kontext, ve kterém je daný znak použit. Právě jeho použití nám může podat nejlepší informaci o jeho smyslu a hodnotě. Nejdůležitější částí bádání je následná konvergence obou kritérií a porovnání výskytů jednotlivých příkladů identifikovaných v každém z odlišných rukopisů.²⁰²

Souhrnně řečeno, aplikace semiologické „metody“²⁰³ v zásadě předpokládá znalost paleografických znaků (*neum*) a jejich hudebního významu.

Na příkladu různých paleografických forem torculu notace St. Gallen (viz Př. 2) se nyní pokusíme několik možností hudebního významu této neumy zkrátene doložit.²⁰⁴



Př. 2.: Paleografické formy torculu notace St. Gallen

Na výše uvedeném příkladě vidíme 12 zřetelně se od sebe odlišujících grafických znamének notace St. Gallen, jakožto různé podoby torculu. Pokud je srovnáme s odpovídajícími znaky diastematických rukopisů, bude možné rozeznat, že poslední tři (tj. 10 – 12) jsou použity z melodických důvodů. Tvar 11 a 12 se od prvních dvou odlišuje prodloužením na konci, čímž je také naznačen větší intervalový

²⁰⁰ Srov. CARDINE, E., „Die Gregorianische Semiologie“, s. 28.

²⁰¹ Srov. SKERIS, R. A., „Introduction“, s. xv.

²⁰² Srov. *Ibid.*, s. xvi.

²⁰³ Termín uvádíme v závorce z jednoho důležitého důvodu. Semiologii nelze významově omezit pouze na teoretickou rovinu bez vztahu k interpretaci. Tento aspekt Cardine zvláště zdůrazňoval.

²⁰⁴ Níže uvedený příklad je v základech převzat z CARDINE, E., „Die Gregorianische Semiologie“, s. 26–30.

odstup mezi dvěma posledními notami. Tvar 10 nahrazuje 7 pouze v případech, ve kterých je první nota při pohybu vzhůru nazpívána.

Velmi jednoduše lze rozlišit především tvar 8 a 9, který se nachází pouze v případech přechodu z jedné slabiky do druhé, pokud výslovnost textu vykazuje určité obtíže. Jde o fenomén tzv. „liquescence”, která významně souvisí s výslovností latiny. Na základě srovnání obou grafických znaků se základní tvarem torculu lze poměrně snadno identifikovat tvar 8 jako zkrácenou podobou základního tvaru, zatímco 9 jej spíše rozvíjí. V dané souvislosti hovoříme o dvou formách liquescence: tzv. „diminutivní“ (8), a „augmentativní“ (9). Vidíme zde s jakou pečlivostí autoři přizpůsobovali melodii nejnepatrnějším textovým danostem.

Ostatní grafie torculu (tj 2 – 6) jsou svým způsobem obměnou základního tvaru (1). To ovšem neznamená, že mají všechny shodný hudební význam:

- 2. tvar odkazuje na záměrně pomalejší zápis neумы a podává obraz „zpomalení“²⁰⁵ všech 3 tónů (tzv. nekurentní torculus).
- 3. tvar graficky je znázorněn lehkým zaoblením na začátku, po němž se linie prodlužuje a v závěru šikmí. Tímto způsobem se naznačuje rozdíl v délce mezi první a oběma následujícími notami.
- 4. tvar poukazuje na připojení tractulu, což znamená prodloužení pouze poslední noty.
- 5. tvar v základě odpovídá základnímu tvaru, přičemž k posledním 2 elementům znaku je připojena vodorovná čárka, tzv. *episema*. Tato značka se používala, pokud chtěl písař první tón označit jako lehký a zbývající dva poněkud více odlehčené.²⁰⁶
- 6. tvar obsahuje stejně jako v předešlém případě vertikální *episema*, avšak zde se prodloužení týká pouze poslední noty.
- 7. tvar se od výše uvedených výrazněji odlišuje. Jedná se zde o členěný způsob psaní stejné skupiny tónů (první tón je oddělen od následujících a znázorněn jako tractulus). Máme zde konkrétní příklad tzv. „neumatického předělu”, který je použit, aby bylo poukázáno na zvláštní hodnotu první noty.

²⁰⁵ Zpomalením není myšleno protažení noty ve smyslu např. dvojnásobné délky (Srov. kap. 3.2).

²⁰⁶ V souvislosti s interpretací takové neумы hovoříme o preciznější „artikulaci“ noty, která je značena pomocí *episematu*.

Veškeré úsilí při zkoumání obsahu adiaematických rukopisů bylo nasměrováno k tomu, aby se postupně vytvořil seznam všech paleografických forem torculu z okruhu notace St. Gallen a byl popsán jejich vlastní hudební význam. Samozřejmě, semiologická práce měla takto analyzovat všechny paleografické znaky. Pro lepší ilustraci je takový způsob třídění jednotlivých neum uveden v příloze 4 na s. 140.²⁰⁷ Příloha 3 na s. 139 pak obsahuje základní přehled neum okruhu St. Gallen, jak jej uvádí J. Orel.²⁰⁸

To, co jsme zde jen ve stručnosti představili, má pouze pomoci porozumět, proč je semiologie pro interpretaci gregoriánského chorálu tak důležitá. Pro zpěváka, který užívá pouze moderní vydání chorálních zpěvů s výhradně kvadratickou notací, nemají tyto poznatky žádný význam. Budeme-li chtít proniknout do oblasti autentické interpretace, není již dnes možné semiologické poznatky opomenout.²⁰⁹ Na druhou stranu ale hrozí nebezpečí, že ustrneme pouze na rovině semiologického bádání, bez vztahu k praktickému uplatnění při interpretaci. Cardine často poukazoval na to, že nemůže existovat protiklad mezi vědou a uměním. Gregoriánskou semiologii nemůžeme postavit proti interpretaci, avšak umělecký smysl gregoriánského chorálu musí mít vědecký základ.²¹⁰ Semiologie nemá co dočinění s nějakým systémem ani není metodou, ale je tím nejlepším prostředkem, který umožní skutečný kontakt s autenticitou gregoriánských zpěvů.²¹¹

3.4 Některá specifika semiologické interpretace

V centru semiologické bádání v období první etapy obnovy gregoriánského chorálu stojí především rozlišení různých forem paleografických neum, včetně jejich významu pro interpretaci. Avšak schopnost správně neумы číst, i když je pro interpretaci nezbytná, ještě ale není nutnou zárukou dobré interpretace gregoriánských kompozic. Té je možné dosáhnout jedině tehdy, je-li nesena duchovní dimenzí, která vyplývá z hlubokého studia vztahu textu a melodie.²¹²

²⁰⁷ Srov. OREL, J., *Gregoriánský chorál – interpretace*, s. 56.

²⁰⁸ Srov. *Ibid.*, s. 41–43.

²⁰⁹ Srov. CARDINE, E., „Die Gregorianische Semiologie“, s. 26

²¹⁰ Srov. *Ibid.*

²¹¹ Srov. SKERIS, R. A., „Introduction“, s. xvii.

²¹² Srov. OREL, J., *Gregoriánský chorál – interpretace*, s. 31.

Každá interpretace musí vždy primárně vyrůstat z podstaty gregoriánského chorálu jakožto Božího slova. Biblický text je výchozím bodem od něhož se vše ostatní odvíjí. Na druhou stranu bychom neměli koncentrovat pozornost pouze na jednotlivá slova a jejich adekvátní výslovnost. Je nutné mít na zřeteli celý kontext dané kompozice.²¹³ Neumový zápis adiastematických rukopisů navíc odhaluje ještě další teologicko-spirituální rovinu textu, na kterou chtěl autor melodie konkrétní neumací poukázat. Dešifrování této významové roviny gregoriánského chorálu ovšem předpokládá základní semiologickou orientaci.

3.4.1 Rytmická stránka semiologické interpretace

Skutečnost nadřazenosti slova v gregoriánském chorálu a jeho úzké sepětí s melodikou je dnes podloženo rozsáhlým semiologickým badáním. Slovo jako takové v sobě ukrývá určitý rytmus, zvláště v oblasti hudební řeči. Ono je tím, které udává tempo a udržuje skladbu v určité pravidelnosti. V gregoriánském chorálu je tomu ještě trochu jinak, neboť v něm neexistuje žádná rytmická ani tempová pravidelnost.²¹⁴ Rytmická složka gregoriánské melodie

se přirozeně rozvíjí v závislosti na rytmu slova, který se vytváří na základě koordinovaného spojení slabik do významových jednotek prostřednictvím střídání dvou slovních pólů: pólu napětí, který reprezentuje přízvučná slabika, a pólu uvolnění, jehož nositelem je koncová slabika.²¹⁵

Tyto póly mají odlišný charakter. Přízvučná slabika vytváří napětí a předává ho dále,²¹⁶ koncová slabika napětí přejímá a buď definitivně nebo přechodně jej ukončí.²¹⁷ Musíme ovšem upozornit, že výstavba rytmické stránky interpretace jen na základě textu nemůže být nikdy dostačující. Abstraktní analýza textu nám v zásadě

²¹³ Srov. BEDNÁRIKOVÁ, J., „Pohľad na gregoriánsky chorál z hľadiska hudobného rytmu“, s. 13.

²¹⁴ Určitý návod na zjednodušení gregoriánských zpěvů najdeme v 19. stol. v metodě, kterou vymyslel Dom André Mocquereau. Srov. 1.2.5.2 Stučné dějiny *Editio typica Vaticana*, s. 24.

²¹⁵ Srov. BEDNÁRIKOVÁ, J., „Pohľad na gregoriánsky chorál z hľadiska hudobného rytmu“, s. 12.

²¹⁶ Akcentová slabika má větší „hodnotu“, která se projevuje primárně větší intenzitou zvuku a nikoliv délkou slabiky. Hodnota slabiky se tedy může chápat ve smyslu rytmické funkce, přičemž tato funkce může ovlivňovat délku, ale i nemusí. Srov. OREL, J., *Gregoriánský chorál – interpretace*, s. 47.

²¹⁷ Jisté specifikum tvoří slova hebrejského původu, neboť obsahují pouze jeden rytmický pól. Například slovo „Jerusalém“ má podle hebrejských pravidel akcent na poslední slabice. Tento jediný pól má zároveň dvojí funkci – vytváří napětí i uzavírá rytmus slova. Srov. OREL, J., *Gregoriánský chorál – interpretace*, s. 48.

nemůže ukázat, kde spočívá obsahové těžiště textu podle autorova záměru. Proto vždy musí jít o analýzu textu ve spojení s jeho konkrétní melodickou podobou. K takové analýze bohužel nepostačí moderní notace, jelikož v ní nenajdeme podrobnější informace o rytmickém průběhu melodie. Jediný způsob jak toho lze dosáhnout je přihlídnout k neumové notaci. Zde může docházet k určitému omylu. Blíže se pokusíme tento aspekt ilustrovat na Př. 3 *Communia In splendoribus* a Př. 4 Introitu *De ventre*:



Př. 3.: Communio In splendoribus



Př. 4.: Introitus De ventre

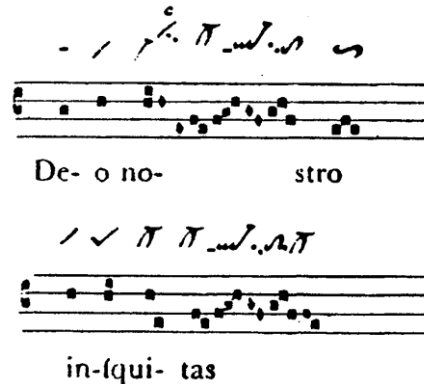
Příklady, které zde uvádíme, obsahují části z antifony *communia In splendoribus*²¹⁸ a introitu *De ventre matris meae*.²¹⁹ Rytmická příbuznost mezi šesti notami (dvakrát opakující se skupina *re – fa – fa*) se na první pohled může zdát zcela shodná. Podrobnější analýza paleografických neum ovšem ukáže opak. Neumace manuskriptu *Laon 239* užívá jasně odlišující se znaky pro tónový stupně *re* (na slabice *ri* slova *splendoribus* a v druhém příkladu na slabice *to* ve slově *tegumento*). Zatímco první příklad uvádí pro danou slabiku pouze punctum, druhý je neumován pomocí uncinu, který indikuje větší hodnotu slabiky. Důvod pro tuto odlišnou neumaci je nutné hledat v samotném textu. V příkladu *in splendoribus* má tónový stupeň *re* přenést rytmické tíhnutí na stupeň *fa*, který za ním následuje. To ovšem

²¹⁸ Srov. GT 44 CO.

²¹⁹ Srov. GT 570 IN.

neplatí pro *sub tegumento*, v němž uncinus indikuje završení fráze na konci slova a vyžaduje nepatrné odmlčení v textu.²²⁰

Zvlášt velkou pozornost je nutné věnovat shodné melodické formuli, která je použita v rámci dvou slov s odlišným akcentem, čehož je možné si povšimnout na Př. 5 *Attende caelum*:



Př. 5.: *Attende caelum*

Uvedený příklad – dva verše z tractu *Attende caelum*²²¹ – zřetelně dokazuje vliv textu na melodii a jejich úzké sepětí. Pokud bychom nebrali v potaz neumovou notaci, rytmická interpretace obou míst by se takřka shodovala. Avšak pokud vzájemně porovnáme například neumový zápis²²² první části slabiky *no* (druhá, třetí a čtvrtá nota – *re, do, sol*) a stejné noty na druhé a třetí slabice ve slově *iniquitas*, bezesporu narazíme na jasně identifikovatelné rytmické odlišnosti. Druhá slabika slova *iniquitas* je neumována jako pes quadratus, čímž se mírně prodlouží obě noty neumy. Třetí slabika pak je psána jako nekurentní clivis, jež opět naznačuje větší rytmickou hodnotu obou not. Stejný melodický postup je v druhém případě neumován kurentním climacem, což ovšem indikuje spíše zběžné provedení této neumy. Navíc první nota torculu (*sol*), psána na poslední slabice slova *nostro*, nemá v druhém případě obdobu. Tato nota, *sol*, totiž byla požadována pro důkladnou výslovnost obou konsonant v rámci delšího melodického přeryvu mezi první a poslední slabikou slova *nostro*.²²³

Složitější situace nastává v melodicky rozvinutějších frázích, kde se nacházejí dlouhá melismata. Zde je zvláště důležité podrobnější studium neumové notace

²²⁰ Srov. CARDINE, E., *An Overview of Gregorian Chant*, s. 21.

²²¹ Srov. GT 190,1.3.

²²² Dle rukopisu St. Gallen 359, s. 105.

²²³ Srov. CARDINE, E., *An Overview of Gregorian Chant*, s. 20.

a zvláště pak správné pochopení jejího plného významu.²²⁴ Pro středověké pisatele nebyly grafické jednotky samozřejmě žádnými rytmickými jednotkami. Proto je také běžné označovat jednou neumou to, co i při různých způsobech zápisu zůstává neměnné, a to jsou všechny noty, které jsou zpívány na jedné slabice. Co je oproti tomu proměnlivé, jsou neumatické elementy.²²⁵ V této souvislosti se dotýkáme tématu „neumatického předělu“, o kterém jsme se zmínili již v souvislosti s Cardineho novými poznatky v oblasti gregoriánské semiologie. Jedná se o dosti komplexní problematiku, kterou se zde nebudeme podrobně zabývat.

Kromě těchto způsobů, s jejichž pomocí autoři nejstarších rukopisů zaznamenávali jemné nuance v rytmickém průběhu melodie, obsahují základní druhy adiastematických notací ještě vlastní paleografické znaky pro přesnější vyjádření hudebního rytmu chorálních melodií.

Notace SG pro tyto účely užívá například *oriscus*, který nemá jen melodický význam.²²⁶ Z rytmického hlediska představuje určitou tendenci a tíhnutí k následující notě, která je níže položena. Jde o tzv. rytmicko-agogickou přípravnou funkci, což platí i pro *oriscus* v kompozici.²²⁷ Dalším důležitým prostředkem je *episema*, které v prvé řadě upozorňuje na nutnost pečlivého provedení příslušné slabiky podle její kvality. Slabiky, resp. noty, nad nimiž *episema* nalezneme, mají být provedeny s určitou šíří, což ovšem neznamená nějakou těžkopádnost nebo zpomalení pohybu, ale spíše preciznost ve výraze. V notaci SG může mít *episema* různou funkci. Může jít o prostředek artikulace v textu, na jiném místě podtržení slovního akcentu, nebo také nepatrné pozastavení rytmu před slovním akcentem. U jednotlivých neum má *episema* za úkol výslovně zdůraznit některé noty, jak to odpovídá jejich zvláštnímu významu ve slovní i melodické souvislosti. U akcentovaných jednoslabičných slov odpovídá *episema* tendenci ke zvětšení slabikové hodnoty.²²⁸ Vždy je nutné brát v potaz určitý celek, v rámci něhož je *episema* umístěno.

Narozdíl od výše uvedených příkladů, jako je *episema* či *oriscus*, obsahuje neumová notace také některé znaky, jež naznačují menší důležitost některých not.

²²⁴ Srov. CARDINE, E., *An Overview of Gregorian Chant*, s. 22.

²²⁵ Srov. CARDINE, E., „Die Gregorianische Semiologie“, s. 34.

²²⁶ Jako jednotónová neuma (nikoliv v kompozici) předznamenává nižší notu, která za *oriscem* bezprostředně následuje. Zároveň však má vztah také k předcházející notě, která je v SG notaci většinou na stejném stupni jako *oriscus*. Srov. OREL, J., *Gregoriánský chorál – interpretace*, s. 59.

²²⁷ Srov. OREL, J., *Gregoriánský chorál – interpretace*, s. 59.

²²⁸ Srov. *Gregoriánský chorál – interpretace*, s. 70n.

Velmi užívaným prvkem je quilisma, používané pro přechodnou, krátkou notu se slabším tónem, umístěnou mezi dvěma závažnými notami.²²⁹

Podobné specifické znaky bychom našli také v notaci L, užívající jako základní znaky pro jednotónovou neumu uncinus a punctum. Obě neумы vyjadřují rozdílnou hodnotu příslušných tónů, která pochází z rozdílné hodnoty příslušných slabik. V tomto smyslu je uncinus značkou pro relativně větší hodnotu slabiky, punctum pro relativně menší. To ovšem neznamená, že je možné tento rozdíl absolutizovat. Vždy je nutno každý paleografický znak zohlednit v rámci konkrétního textu.²³⁰

V neposlední řadě je nutné poukázat ještě na další „pomocné prostředky“, které středověcí písaři používali k notaci, a to jsou písmena. Mezi nimi mají důležitý význam zvláště ta, která se vztahují k průběhu melodie nebo rytmu. Podle druhu notace (SG a L) v zásadě rozlišujeme dvě kategorie dodatkových písmen. Jejich stručný výčet (dle skript J. Orla)²³¹ je obsažen v příloze 5 na st. 141. Tato dodatková písmena nicméně nemají pevně stanovenou všeobecnou platnost. Při jejich používání středověký písař nevycházel z žádného teoreticky precizně vypracovaného systému, proto je třeba je vykládat vždy v konkrétním kontextu.²³²

Jak je patrné, jedná se opět o dosti široké a komplikované téma, proto jej zde ani není možné v rozsahu jedné podkapitoly vyložit. Naším cílem bylo především poukázat na význam těchto specifických paleografických znaků, bez nichž bychom jen stěží byli schopni v gregoriánských zpěvech odhalit jejich teologickou výpověď.

3.4.2 Základní charakteristika některých výrazových prostředků gregoriánského zpěvu

Gregoriánský chorál a jeho semiologická interpretace nepředpokládá jen základní znalost paleografických neum či jiných pomocných znaků, o nichž jsme pojednali výše. Nezbytnou podmínkou je také základní orientace ve výrazových prostředcích, které do jisté míry souvisejí s technikou přednesu gregoriánských

²²⁹ Srov. CARDINE, E., *An Overview of Gregorian Chant*, s. 24.

²³⁰ Srov. OREL, J., *Gregoriánský chorál – interpretace*, s. 65n.

²³¹ Srov. *Ibid.*, s. 60-61.

²³² Srov. *Ibid.*, s. 62.

zpěvů. Některé z nich jsou již současnému hudebnímu cítění zcela cizí. Právě proto je nutné jim věnovat velkou pozornost.

3.4.2.1 Reperkuse

V gregoriánských kompozicích se poměrně často setkáme s melodiemi, v nichž se jeden tón opakuje několikrát na vokálu jedné slabiky a na témže tónovém stupni. Bylo by mylné chápat tento fenomén tzv. *reperkuse* z pohledu současného hudebního pojetí jako ligaturu. Horizontální opakování tónu je v rukopisech vyjádřeno různými způsoby. Obecnému rozlišení neum na kurentní, nekurentní a parciálně (částečně) kurentní, odpovídá také kurentní, nekurentní a parciálně kurentní reperkuse tónů. Základní rozdílnost tvaru neумы závisí na kontextu – na kvalitě příslušné slabiky. Jednotlivé noty mohou mít větší či menší hodnotu, což je vyjádřeno samotnou kurentní či nekurentní neumací.²³³

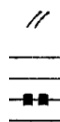
V notaci *Laon* se pro nekurentní opakování tónů používá uncinus, zatímco kurentní opakování tónů je psáno pomocí punkt, avšak kurentní či nekurentní reperkusi nelze jednoduše identifikovat jako „lehkou“ nebo „těžkou“. Nekurentní opakování tónů se vyskytuje pouze ve formě dvoutónové neумы, tj. dvojitého uncinu,²³⁴ zatímco základní formou kurentní reperkuse je třítónová neuma, která má na svém konci v místě střídání slabik zvláštní druh tractulu či uncinus.²³⁵

SG notace má pro vyjádření reperkusi některá vlastní specifika. Jako základní znak používá virgu a strofu. Základní nekurentní formou je v převažující části bivirga (viz níže Př. 5), která navíc může být doplněna dodatkovými písmeny. Kurentní způsob psaní reperkuse reprezentuje storfa, v základní formě jako tristrofa (viz níže Př. 6). Nezřídka se setkáme také s přidáním episematu na koncové strofě při střídání slabik. Notace SG však často episema na poslední storfu nepřipisuje, neboť správnou rytmickou artikulaci pokládá za samozřejmost.

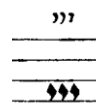
²³³ Srov. *Gregoriánský chorál – interpretace*, s. 78n.

²³⁴ Nekurentní reperkuse ve formě dvou uncinů: GT 362,1 (poslední slabika slova *benedic*).

²³⁵ Kurentní reperkuse v základní formě třítónové neумы zakončené uncinem v notaci *Laon*: GT 40,4 (první slabika slova *principes*).



Př. 5: Bivirga



Př. 6: Tristrofa

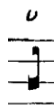
Všechny tóny u horizontálně skupinových neum, ať už kurentní nebo nekurentní, jsou jako celek zaměřeny na poslední tón. V tomto cílovém bodě, který tvoří podstatu rytmického pohybu, se celá neuma artikuluje. Pečlivost v koncové artikulaci má pro interpretaci chorálu zásadní význam.²³⁶ Paleografická forma neumy nicméně neurčuje její dynamiku. Základním kriteriem i v tomto ohledu zůstává text. Na něm závisí, zda bude rychlejší nebo pomalejší reperkuse vyžadovat menší nebo větší intenzitu zvukové síly.

3.4.2.2 Liquescence

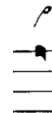
Druhý velmi důležitý výrazový prostředek interpretace gregoriánského chorálu se týká oblasti artikulace textu, jež je označován jako tzv. *liquescence*. Na tomto fenoménu je velmi jasně znát, s jakou pečlivostí byly melodie neumovány s ohledem na text. V adiaematických rukopisech se poměrně často setkáme s paleografickými znaky, jež odkazují na nutnost pečlivé slabikové artikulace při přechodu z jedné slabiky do druhé, tvoří-li jednu slabiku kromě vokálu jedna nebo více konsonant (např. *omnes*, *gentes*, *Dominus*, *longe*). Liquescentní neuma indikuje konkrétní artikulační způsob přechodu jedné slabiky do druhé, přičemž se nemusí výhradě týkat artikulace pouze uvnitř slova, ale také dvou sousedních slov, u nichž je nutné dbát na důslednou výslovnost koncové slabiky slova, včetně slova jednoslabičného (např. *ad te*, *in nomine*). Odborně rozlišujeme liquescenci *augmentativní*, tj. v rámci jedné noty (viz níže Př. 7), a *diminutivní*, v rámci určitého intervalového postupu (viz níže Př. 8). Vydání gregoriánských zpěvů s pouze kvadratickou notací bohužel tento výrazový prostředek dost často opomíjí, i když je v neumové notaci paleografický znak liquescence pro dané místo uveden.²³⁷

²³⁶ Srov. *Gregoriánský chorál – interpretace*, s. 80–84.

²³⁷ Srov. *Ibid.*, s. 46.



Př. 7: Diminutivní liquescence



Př. 8: Augmentativní liquescence

Nejčastěji se liquescence vyskytuje u souhlásek *l*, *m*, *n*, *r*, *s*, pokud za nimi následuje další konsonanta, pak u spojení *gn*. Nacházet se však může také na *u* či *i* v případech, kdy ukončují dvojhlásku, např. *au* nebo *ei*. Méně často pak u konsonant *m* a *g* mezi dvěma vokály (za *g* ovšem musí následovat samohláska *e* nebo *i*). Zcela výjimečně se liquescence objevuje i tam, kde není žádný důvod jako reflexe obsahu textu.²³⁸

²³⁸ Srov. KINDLER, E., „Systémový přístup ke gregoriánskému chorálu (4)“, *Psalterium folia : zpravodaj pro duchovní hudbu*, 2007, roč. 1, č. 4, příloha č. 5/2007, s. 3.

4 **TEOLOGICKÁ VÝPOVĚĎ GREGORIÁNSKÉHO CHORÁLU VYPLÝVAJÍCÍ ZE SEMIOLOGICKÉ INTERPRETACE VYBRANÝCH MEŠNÍCH ANTIFON**

Gregoriánskou semiologií, potažmo aplikaci jejich základních principů při semiologické analýze, je vždy nutné vidět v sepětí s paleografickým bádáním, při němž procházíme a porovnáváme adiaematické rukopisy a vyhodnocujeme v nich odlišnost a funkční význam jednotlivých paleografických neum. Z hlediska tématického zaměření této práce však není detailní semiologický rozbor jejím primárním cílem. Semiologie je pro nás spíše prostředkem, abychom mohli ukázat významovou a teologickou bohatost, která je v neumovém zápisu přítomna. Hovoříme-li tedy v našem kontextu o semiologické analýze, rozumíme pod tímto „způsobem práce“ konkrétní rozbor jednotlivých paleografických neum či jejich skupin v konkrétních mešních antifonách, přičemž budeme brát na zřetel především ty, které jsou více relevantní pro teologickou výpověď.

Zcela zásadní úkol na počátku každé semiologické analýzy je volba pramene, který takový neumový zápis obsahuje a jenž nám bude sloužit jako pramen základní. Asi nejrozšířenějším pramenem je v současné době *Graduale Triplex* (Solesmes, 1979). Najdeme v něm dvě skupiny neum pocházející z rukopisů – Laon (L) a St. Gallen (SG), umístěné nad a pod vatikánským vydáním kvadratické notace. Pro současné studium gregoriánského chorálu je tento pramen nepostradatelným nástrojem. Musíme nicméně podotknout, že na mnoha místech melodika kvadratické notace přesně neodpovídá melodii, již lze rekonstruovat podle dostupných paleografických neum, které jsou v GT uvedeny. Tento problém se týká také antifon, které jsme vybrali pro tuto práci. I když jde v případě *Gradualu Triplex* (GT) bezesporu o vynikající počín, bez něhož si dnes nedokážeme semiologickou interpretaci vůbec představit, zvolili jsme nakonec pramen odlišný, který je poněkud přesnější, a to především co do rekonstrukce melodie podle nejnovějších studií, jejíž

závěry jsou zveřejňovány v odborném periodiku *Beiträge zur Gregorianik*. S touto rozsáhlou prací je spojeno jméno Anton Stingl junior.²³⁹ Výsledky jeho dosavadního bádání v této oblasti jsou dostupné na internetových stránkách *Gregor und Taube*²⁴⁰. Většina mešního propria z *Graduale Romanum* je autorem opravena podle návrhů, jak byly postupně zveřejněny v odborném periodiku *Beiträge zur Gregorianik*, ostatní jsou jeho vlastní korektury. Nutno zdůraznit, že autor patří mezi přední znalce gregoriánské semiologie, kterou studoval u Godeharda Joppicha a Matthiase Kreulse. V této práci neopomíjíme ani srovnání s GT, zvláště pak bereme v potaz některá doplňková písmena, jež ve větší míře obsahuje právě paleografický zápis neum SG uvedený v GT. Z těchto důvodů také u každé antifony uvádíme číslo lokace v GT.²⁴¹ V mnoha případech ovšem přihlížíme také k notaci Laon, která je v GT uvedena nad kvadratickou notací.

Z rozsáhlého repertoáru mešního propria jsem pro naši práci vybrali pouze Slavnost Narození Páně, jež obsahuje čtyři mešní formuláře. Textová i hudební kompozice antifon dané slavnosti a jejich komplementarita se jeví jako nejvhodnější pro ilustraci závěrů, na které chceme poukázat.

Poté co nastíníme obecnou charakteristiku vybraných propriálních částí – *introitu* a *communie*, přistoupíme k samotnému jádru této práce, tj. rozboru jednotlivých antifon. Analýza má pět základních částí. Nejprve je samotný text antifony krátce zasazen do biblického kontextu, po něm následuje jazyková analýza. V mnoha uváděných příkladech antifon najdeme spojení několika biblických veršů nebo dokonce jejich úpravu, parafrázi či vzájemnou kombinaci. Pokud se text antifony odlišuje od znění Vulgáty, uvádíme také přesné znění podle originální verze a možnost porovnání s několika českými překlady. Klíčovou a také nejobsáhlejší částí je samotná semiologická analýza. Podotýkáme, že naším cílem není podrobný muzikologický rozbor. Analýzu provádíme se zřetelem na teologickou výpověď,

²³⁹ STINGL ANTON (*1940) vystudoval chrámovou hudbu na *Musikhochschule Freiburg*. Od roku 1988 řídí gregoriánskou Scholu cantorum ve Freiburgu. V letech 1994-2006 působil jako regenschori v katedrále ve Freiburgu. Spolupracoval např. na projektu *Chorbuch Gregorianischer Choral – In hymnis et canticis* (2007), *Chorbuch Pueri Cantores II, Wort-Gottes-Feiern, Advent und Weihnachtszeit* (2008), *Handbuch Gregorianik von Stefan Klöckner* (2009), aj. Srov. STINGL, A., *Gregor & Taube* [online], dostupné na: <http://www.gregor-und-taube.de/html/anton_stingl_jun_.html>.

²⁴⁰ STINGL, A., *Gregor & Taube* [online], dostupné na: <<http://www.gregor-und-taube.de/index.html>>.

²⁴¹ První číslo za zkratkou GT (*Graduale Triplex*) odkazuje na číslo strany. Pokud je za dělicí čárkou uvedeno ještě další číslo, indikuje číslo řádku na uvedené straně. Iniciály naznačují druh antifony (ad introitum, ad communionem apod.).

proto se také nezaobíráme každým slovem či neumou ve stejném rozsahu. Další část obsahuje shrnutí teologicky důležitých aspektů, které vyvstávají na základě uvedené analýzy. Poslední částí je stručné srovnání našich závěrů s vybraným biblicko-teologickým komentářem, vycházející primárně ze samotného biblického textu.

4.1 Základní charakteristika introitu a communia

Protože je naším primárním cílem ukázat teologickou výpověď gregoriánského chorálu vyplývající ze semiologické interpretace, bylo nezbytné zvolit takové antifony mešního propria slavnosti Narození Páně, v nichž je tento aspekt co nejvíce patrný. Pro takto vymezený úkol se zdají nejvhodnější antifonální zpěvy²⁴² *introit* a *communio*. Jsou psány v oligotonickém stylu²⁴³, který umožňuje lépe odhalit provázanost textu a melodie a tím i jejich teologickou akcentaci. Ostatní části propria – *alleluja*, *graduale* či *offertorium* – jsou komplikovanějšími kompozicemi spíše melismatického charakteru, z tohoto důvodu jsou tedy méně vhodné k analýze z hlediska teologické výpovědi. V rámci této práce je tedy ponecháme stranou.

4.1.1 Introit

Introit²⁴⁴ je procesionální zpěv²⁴⁵, který doprovází průvod celebranta a asistence k oltáři na počátku liturgického slavení. Obsah introitu je vždy těsně spjat s liturgickou myšlenkou dne či slavnosti a pomáhá uvést do tajemství liturgického slavení. Jeho melodie nepoužívají předem daného melodického typu a jsou komponovány pro svůj vlastní text. Vyznačují se dokonalou harmonií mezi slovem

²⁴² Všechny zpěvy mešního propria se dělí do dvou kategorií – antifonální (*introit* a *communio*) a responsoriální (*graduale*, *alleluja* s veršem a *offertorium*). Srov. OREL, J., *Gregoriánský chorál – interpretace*, s. 25.

²⁴³ Tzn. na jednu slabiku připadá 2 až 5 not.

²⁴⁴ Z lat. „*antiphona ad introitum*“.

²⁴⁵ Procesionální zpěvy mají svůj původ v Římě, kde se od 4. stol. při slavnostních bohoslužbách lid i klérus nejprve shromáždil v jednom kostele, aby se odtud společně za zpěvu litaní přemístili do tzv. stacionárního kostela, kde slavnostní mši sloužil sám papež. Srov. BEDNÁRIKOVÁ, J., „Hudobné formy gregoriánského chorálu (III)“, *Adoramus Te: časopis o duchovnej hudbe*, 2003, roč. 6, č. 4, s. 3.

a tónem.²⁴⁶ Z hlediska formy se introit skládá z antifony, žalmového verše²⁴⁷ a následné repetice antifony.²⁴⁸

Pohled do historie za pomoci studia raných dokumentů odkrývá různý způsob přednesu introitu. *Liber pontificalis*, datovaný do období pontifikátu Celestina I. (r. 432)²⁴⁹, odhaluje vznik introitu pravděpodobně jakožto žalmu zpívaného antifonálně během shromažďování věřících. Podle dostupných informací, jež poskytují *Ordines Romani* z 8.stol., se introit skládal z jedné antifony a z jednoho žalmu, které byly zpívány scholou cantorum během papežského procesí od *secretaria*²⁵⁰ až k oltáři.²⁵¹ Zpěv scholy pokračoval až do chvíle, kdy celebrant došel k oltáři a dal zpěvákům znamení, aby ukončili přednes *psalmodie* veršem *Gloria Patri* a naposledy zopakovali antifonu. Průběh introitu po *Gloria Patri* se dosti měnil. *Ordo Romanus IV*, popisující papežskou mši na konci 8. stol., se navíc zmiňuje o „*versus ad repetendum*“. S velkou pravděpodobností šlo o opakování verše žalmu po *Gloria Patri* ještě před uzavírajícím opakováním antifony. Nicméně ani *Ordo Romanus I* z konce 7. stol. (přepřacován poč. 8. stol.) neuvádí průběh introitu po zpěvu *Gloria Patri* zcela jasně.²⁵² Řada rukopisů zmiňuje doplňující verš (*versus ad repetendum*) také pro zpěvy communia.²⁵³

Z pramenů, které máme k dispozici není zřejmé, jak často byla antifona v římském introitu 8. století opakována. Je možné, že byla zpívána jen jednou na začátku a jednou na konci. Nelze ovšem vyloučit možnost, že byla vkládána po každém verši žalmu.²⁵⁴ V následujících stoletích se ustálila praxe zpívat celý žalm. Délka introitu byla pak upravována tak, aby byl dostatečně vyplněn čas potřebný pro celebranta a příslušující k přesunu ze sakristie na jednom konci kostela k oltáři na

²⁴⁶ Srov. OREL, J., *Gregoriánský chorál – interpretace*, s. 25.

²⁴⁷ Délka žalmu závisí na době, po kterou trvá procesí. Poslední verš tvoří vždy *Gloria Patri*.

²⁴⁸ Srov. BEDNÁRIKOVÁ, J., „Hudobné formy gregoriánského chorálu (III)“, s. 3.

²⁴⁹ Ve skutečnosti jde o pozdější dobu, asi před polovinou 6. stol.

²⁵⁰ Tj. místo při vstupu do kostela, kde papež oblékal mešní roucho.

²⁵¹ Srov. BLUME, F. (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil 4, Hamm-Kar*, Kassel : Bärenreiter; Stuttgart : Metzler, 1996, s. 1116.

²⁵² OR I zachycuje papežskou modlitbu před oltářem během zpěvu *Gloria Patri* až do opakování „*versus*“ (*usque ad repetitionem versus*). Tato fráze se spíše vztahuje na antifonu introitu než na žalmový verš.

²⁵³ Srov. SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 9, Iacobus-Kerman*. New York: Grove; London : Macmillan, 1991, s. 281.

²⁵⁴ Srov. BLUME, F. (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil 4, Hamm-Kar*, s. 1116.

jeho druhém konci.²⁵⁵ V oblastech situovaných mimo Řím byla praxe odlišná, neboť přednes celého žalmu byl nahrazen zpěvem jediného verše. Uvedený způsob provedení byl zapříčiněn uspořádáním sakrálního prostoru, což v praxi znamenalo, že celebrant vyšel k oltáři ze sakristie umístěné v blízkosti oltářního prostoru, nikoli – jak tomu bylo v Říme – ze *secretaria*, které se nacházelo při vstupu do kostela.²⁵⁶ Verš antifony introitu je obvykle převzat z prvního verše žalmu. Pro *versus ad repetendum* je použit jiný verš, nejčastěji druhý. Antifony, které nepocházejí z Žaltáře, obsahují text doplňujícího verše ze stejné biblické pasáže jako antifona.²⁵⁷

O pozdějším vývoji introitu – v době pozdního středověku a raného novověku nemáme dostatek informací. Pravděpodobně nejdůležitější vývojovou fází bylo zavedení „Introitum-Tropus“ (tropování introitů), která se v období 10.–12. století těšilo velké oblibě. Během 15. a 16. století vznikají – především v německé oblasti – vícehlasá *propria*, které zahrnovala také introit. Reformátorské hnutí se na vývoji podepsalo rozšířením praxe spočívající na přejímání gregoriánského introitu do lidového jazyka.²⁵⁸

Základní repertoár introitu, který byl z počátku 8. stol. používán v Římě a ve stejnou dobu převzat franskými císaři, je složen ze 145 zpěvů. Všech těchto 145 melodií jsou unikáty, takže žádné dva zpěvy nevykazují tutéž samou melodii, třebaže úvodní a závěrečné fráze se kryjí. Značný počet zpěvů introitu nepochází z Žaltáře. Zpěvy základního repertoáru se dělí do 101 žalmových textů a 44 využívajících nežalmové texty. Texty, které nepocházejí z žaltáře se soustřeďují především ve dvou hlavních obdobích liturgického roku Advent – Vánoce a Velikonoční doba.²⁵⁹

Zpěvy introitu jsou psány ve všech církevních modech, některé z nich jsou však využívány méně, např. 5., 6. a 8. modus.²⁶⁰

²⁵⁵ Srov. SADIE S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 9, *Iacobus-Kerman*, s. 281.

²⁵⁶ Srov. BLUME, F. (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil 4, Hamm-Kar*, s. 1116.

²⁵⁷ Srov. SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 9, *Iacobus-Kerman*, s. 281.

²⁵⁸ Srov. BLUME, F. (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil 4, Hamm-Kar*, s. 1123.

²⁵⁹ Srov. *Ibid.*, s. 1117.

²⁶⁰ Srov. *Ibid.*, s. 1117; 1120.

4.1.2 Communio

Zpěv *communio*²⁶¹ je procesionální zpěv, podobně jako introit, který doprovází průvod věřících při rozdávání eucharistie. Zároveň uzavírá celé mešní proprium. Jistou shodu se zpěvem introitu vykazuje nejen z hlediska formy (antifona – žalm – antifona), ale také z hlediska kompozičního – oligotonického – stylu. *Communio* navíc vykazuje o něco více jednodušší, často až sylabické rysy. V převažujícím množství tvoří *communio* originální kompozice, charakteristické svou bezprostřední blízkostí k textu.²⁶²

Zpěv žalmů během rozdělování eucharistického chleba je zmiňován již v některých pramenech z 2. pol. 4. století.²⁶³ Na základě těchto faktů jej lze považovat za nejstarší část mešního propria. V raném stádiu vývoje by však bylo příhodnější považovat *communio* za část *ordinaria*, protože většina písemných dokladů zmiňuje pouze jeden konkrétní žalm (Ž 33) a z něj uvádí devátý verš: „*Gustate et videte quoniam suavis est Dominus.*“ V jistém smyslu lze hovořit o formě tzv. „pre-*communio*“, které se ovšem v pozdější době z gregoriánského repertoáru zcela vytrácí. „*Gustate et videte*“ se objevuje už jen jako jedno z 23 nedělních *comunií*. V historickém kontextu je nezbytné zmínit řecký *Koinonikos*²⁶⁴, který zaujímá významné místo v byzantské liturgii a do jisté míry s vývojem gregoriánského *communio* souvisí. Základní repertoár tohoto typu, obsahoval čtyři zpěvy, k nimž byly postupně přidávány ještě další, které se zpívaly o svátcích svatých nebo při jiných příležitostech. *Koinonika* zpočátku vycházela pouze z žalmových textů, avšak postupně začínají být využívány také texty nežalmového původu či dokonce texty nebiblické. Tato praxe ovšem umožnila užší tematické sepjetí zpěvů s danou slavností, při níž byly zpívány. V 10. století již zpěvy obsahují pouze antifonu, ostatní verše žalmu postupně zanikly.²⁶⁵

Vývoj římského *communio* se v mnoha aspektech podobá byzantskému *koinonika*. Především existuje podobná snaha vytvořit pomocí nežalmových textů

²⁶¹ Z lat. „*antiphona ad communionem*“.

²⁶² Srov. OREL, J., *Gregoriánský chorál – interpretace*, s. 26.

²⁶³ Sv. CYRIL JERUZALÉMSKÝ, *Mystagogické katecheze*, 5,20 : PG 33,1123f; Sv. AUGUSTIN, *Sermo* 225 : PL 38,1098.

²⁶⁴ Byzantský zpěv *commune sanctorum*, který byl čten během týdne v postní době a také při jiných postních dnech církevního roku.

²⁶⁵ Srov. BLUME, F. (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik, Sachteil 2, Böh-Enc*, Kassel : Bärenreiter ; Stuttgart : Metzler, 1995, s. 961.

takové zpěvy, které by obsahově odpovídaly dané liturgické příležitosti. Další podobnost spočívá v konečné ztrátě všech žalmových veršů.²⁶⁶

Již od dob rané církve se v hojně míře setkáváme také se zpěvem hymnů.²⁶⁷ Ambrosiánský ritus obsahuje samostatnou antifonu bez psalmodie, tzv. *transitorium*, jež byla zpívána během přijímání eucharistického chleba i vína. Jiné antifony, tzv. *confractorium*, byly zpívány před přijímáním, při lámání chleba. Těmto ambrosiánským *transitoriím* a *confractoriím* jsou velmi blízké právě římská *communia*. Obě části *propria* – *introitus* i *communio* – jsou si velmi blízké v mnoha směrech. Stejně jako *introitus* je zpěv *communia* antifonální a spojený s psalmodií. Kromě obvyklého žalmového verše některé rukopisy uvádějí „*versus ad repetendum*“, patrně verš, který zpíval sbor po sólovém přednesu verše.²⁶⁸

Provedení psalmodie *communia* je popsáno již v *Ordo Romanus I* z 8. století. Jakmile se začala rozdávat eucharistie, sbor měl přednést *antifonu ad communionem*. Poté byl zpíván žalm. Jakmile přijal eucharistické způsoby poslední věřící, bylo dáno znamení sboru, aby ukončil zpěv malou doxologií a opakováním verše²⁶⁹. V 11. a 12. století se postupně začalo upouštět od spojení žalmového verše s *communiem*, až nakonec během 12. století zůstaly jen samostatné antifony *communia*, vyjma mše za zemřelé. Žalmový verš byl navrácen do původní podoby, tj. ve spojení s *communiem*, teprve po liturgické reformě II. vatikánského koncilu.²⁷⁰

Délka antifon *communií* se velmi liší, stejně jako jejich melodický styl. Melodie většiny antifon *communií* nalezneme také jako *responsorium Officia*, což poukazuje na vztah k *responsoriálnímu* repertoáru, ať už stylem či danou melodickou formulí. *Communia*, složené z evangelijních textů, jsou především *sylabické* a svým stylem se více podobají antifonám *Officia*. Vykazují ovšem velmi vysokou uměleckou hodnotu. Styl ostatních *communií* je charakteristický *zdobným* přednesem s *krátkými* a *omezenými* *melismaty*. Mnoho melodií se v některých detailech shoduje,

²⁶⁶ Srov. Srov. BLUME, F. (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik, Sachteil 2, Böh-Enc*, s. 962.

²⁶⁷ Např. Severus z Antiochie.

²⁶⁸ Srov. SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 4, Castrucci-Courante*. New York : Grove; London : Macmillan, 1991, s. 592.

²⁶⁹ V tomto případě se myslí antifona.

²⁷⁰ Srov. SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 4, Castrucci-Courante*, s. 592.

a to buď kvůli příbuznosti textu nebo aby ukončily hudební formu. Dlouhé a nápadité melismata jsou v communiích velmi vzácné.²⁷¹

Kompletní repertoár temporálu, jak je dochován v *Antiphonale Missarum Sextuples*, je složen ze 102 textů, z nichž 52 je žalmových a 50 nežalmových zahrnujících také 32 textů evangelijních. Communia sanctorálu, psány ke svátkům svatých, obsahují převážně evangelijní texty tematicky související s danou slavností či svátkem. Modalita communií je charakteristická určitou homogenitou, která velmi výstižně koresponduje s homogenitou textů. Doba adventní a vánoční obsahuje 10 communií, které se zakládají na prorockých knihách, přičemž 7 z 10 zpěvů je psáno v 1. nebo 6 modu. Vzájemnou podobnost naznačuje také charakteristické zdůraznění intervalu d–f, výjimečné zdůraznění tónového rozsahu a formální stálost.²⁷²

4.2 Vybrané mešní antifony ze slavnosti Narození Páně

Základní poselství Božího slova, které v liturgii slavnosti Narození Páně zaznívá, zvěstuje, že všechna adventní zaslíbení a očekávání se nyní – právě dnes²⁷³ – dovršila. Nejde o „pouhou“ zprávu o něčem minulém. Skrze rituální anamnetické jednání v liturgickém slavení můžeme hovořit o zpřítomnění této události v životě Církve. Výjimečnost tohoto dne ukazuje sv. Augustin: „*Slavme svátek, ve kterém velký a věčný den přišel z velkého a věčného dne do tohoto našeho tak krátkého a pomijivého dne.*“²⁷⁴ Církev totiž spolu s narozením Krista oslavuje také své vlastní zrození i zrození každého křesťana.²⁷⁵

Slavnost Narození Páně počítá s mešním formulářem pro mši „in vigilia“, „in nocte“, „in aurora“ a „in die“. Obdobně jako má každá bohoslužba slova v dané mši

²⁷¹ Srov. SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 4, Castrucci-Courante, s. 593

²⁷² Srov. BLUME, F., *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik, Sachteil 2, Böh-Enc*, s. 962.

²⁷³ Slovo *hodie* má v antifonách dosti významné postavení i z pohledu semiologické interpretace.

²⁷⁴ „Celebremus festum diem, quo magnus et aeternus dies ex magno et aeterno die venit in hunc nostrum tam brevem temporalem diem.“ Sv. AUGUSTIN, *Sermo 185 – In Natali Domini, II* : PL 38,998 (český překlad dle *Lekcionář pro modlitbu se čtením I*, s. 106.

²⁷⁵ Srov. ZEVINI, G., CABRA, P. G. (eds.), *Lectio divina II. – Doba vánoční*, Kostelní Vydří : Karmelitánské nakladatelství, 2001, s. 8; 12.

jasné teologické těžiště, je možné tento aspekt najít i ve zpěvech mešního propria. Jak již bylo předznamenáno, zcela cíleně jsme vybrali pouze antifony *introitu* a *communiae*. Jelikož existuje nejen textová spojitost mezi antifonami vztahujícími se k dané slavnosti – jak ještě postupně ukážeme – pokusíme se nastínit, jak se tato textová provázanost v určité míře promítá také do melodické a rytmické stránky. Úzké sepjetí textu a hudby patří k hlavním rysům gregoriánského chorálu, což lze ilustrovat teprve na základě semiologického způsobu interpretace.

4.2.1 Missa in vigilia

Antifony propria o vigilií Narození Páně jsou složeny z textů Starého zákona²⁷⁶, zvláště knih Exodus a Izaiáš.²⁷⁷ Účastník bohoslužby je pomocí textů propria veden k tomu, aby si uvědomil, že právě dnes nastává onen „čas milosti“, v němž všechna prorocství docházejí svého naplnění.

4.2.1.1 Antifona ad introitum Hodie scietis

Antifona, kterou vstupujeme do liturgie doby vánoční, je sestavena z několika biblických veršů. Její základ tvoří text knihy Exodu (Ex 16,6–7). V dějinném kontextu Izraelského národa jde o etapu, v níž vyvolený lid po odchodu z egyptského otroctví prochází pouští.²⁷⁸ Příklad Izraele na poušť Sín (tj. začátek 16. kapitoly) je provázen reptáním lidu proti Mojžíšovi a Áronovi, neboť lid nemá co k jídlu. Hospodin slyší jeho nárek a odpovídá na něj sesláním many („chléb z nebe“) a křepelek.²⁷⁹ Oznámení Hospodinova záměru izraelskému lidu ústy Mojžíše a Árona „*Dnes večer poznáte, že z egyptské země vás vyvedl Jahve, a z rána spatříte Jahvovu slávu.*“²⁸⁰ je východiskem pro text vstupní antifony. Zachraňující Boží čin je lidu

²⁷⁶ Zde myšleno latinské Vulgáty.

²⁷⁷ Pouze text offertoria je vzat z knihy Žalmů (Ž 24,7).

²⁷⁸ Podle Jeruzalémské bible je oddíl Ex 15,22 až 18,27 podle kontextu také nazván „*Pochod pouští*“.
Srov. *Jeruzalémská bible*, s. 164.

²⁷⁹ Hospodin pronáší k Mojžíšovi slova: „*Já vám sešlu chléb jako déšť z nebe.*“ Ex 16,4.

²⁸⁰ Ex 16,6.7 (ČJB)

důkazem, že z Egypta nevyšel z vůle Mojžíšovy ani Áronovy, ale z rozhodnutí Hospodinova.²⁸¹

Původní znění biblických veršů není přesně zachováno, navíc je doplněno o část verše z Iz 35,4c. Autor antifony záměrně aktualizuje SZ text vzhledem k novozákonní radostné zvěsti o Boží záchraně, jež se zvláště zpřítomňuje v liturgickém slavení slavnosti Narození Páně, protože definitivní záchranu z otroctví hříchu přináší právě narozený Mesiáš. Hospodinova sláva, jakožto viditelné znamení této Boží moci a přítomnosti se v plnosti zjevuje v „betlémském dítěti“, v osobě Ježíše Krista.

Kvadratický notový zápis včetně paleografických neum SG antifony *Hodie scietis*²⁸² je uveden v Ant. 1:

Ant. 1: Hodie scietis

*Hodie*²⁸³ *scietis*²⁸⁴, *quia veniet*²⁸⁵ *Dominus, et salvabit*²⁸⁶ *vos, et mane*²⁸⁷ *videbitis gloriam*²⁸⁸ *eius.*²⁸⁹

- Dnes se dozvíte, že přijde Pán a spasí vás a ráno uvidíte jeho slávu. (doslov. překl.)
- Dnes poznáte, že přijde Pán a spasí vás, a zítra uvidíte jeho slávu. (ČM, s. 134)

²⁸¹ *Starý zákon – překlad s výkladem 2, Exodus – Leviticus*. Praha: Kalich, 1975, s. 99.

²⁸² STINGL, A., *Gregor & Taube*, [online], B.5.a-1, dostupné na: <http://www.gregor-und-taube.de/B.05a_Am_heiligen_Abend.pdf>. Srov. také GT 38 IN.

²⁸³ Toho dne, dnes, nyní, hned.

²⁸⁴ 2. os. pl. ind. fut. akt., scio, -ire – vědět, rozhodnout se, přesvědčit se.

²⁸⁵ 3. os. sg. ind. fut. akt., venio, -ire – přijít, přicházet, dostavit se

²⁸⁶ V klasické latině se slovo nevyskytuje, je však spojeno s adj. salvus – zdrav, živ, neporušen, naživu, zde možno chápat ve smyslu „zachránit“.

²⁸⁷ Ráno, jítro, jde o ustrnulý tvar, který se užíval jen v nom., ak. a abl., možno přeložit výrazem – „zítra“ (srv. české „zítra“ < „z jítro“).

²⁸⁸ Kromě slávy také „vznešenost“, „velebenost“.

²⁸⁹ Srov. Ex 16,6–7 (VUL); Iz 35,4 (VUL). Překlad převzat z *Biblia Sacra iuxta Vulgatam versionem*, Stuttgart : Deutsche Bibelgesellschaft, 1994.

Textová stavba antifony je poněkud komplikovanější, utvořená spojením a úpravou několika veršů: Ex 16,6–7 a Iz 35,4. Pro textové srovnání proto uvádíme několik dalších možností překladů již se zřetelem k textu antifony:²⁹⁰

- Večer poznáte, že vás z egyptské země vyvedl Hospodin. Bůh, který odplácí, vás přijde spasit. Ráno spatříte Hospodinovu slávu. (ČEP)
- Dnes večer poznáte, že z egyptské země vás vyvedl Jahve, a zrána spatříte Jahvovu slávu. (ČJB)²⁹¹

Modální charakteristika

Antifona je psána v lydickém plagálním modu²⁹². Hlavní strukturální stupeň a zároveň i finálou je tónový stupeň *fa*. Vzhledem k melodické stavbě antifony je nutné zmínit ještě další stupně: *do*, jakožto dolní hranice modálního tónového prostoru a stupeň vnitřní kadence, dále *si*, které je ve vztahu k *la* sníženo na *b*. Druhý hlavní strukturální stupeň – tenor (recitanta) – *la*, je v antifoně zastoupen minimálně. Protože modálně převládá stupeň *fa*, poukazuje se tak na archaický původ zpěvu – na pramodus²⁹³ DO.²⁹⁴

²⁹⁰ Pro srovnání textu s původními verši zde také uvádíme jejich doslovné znění podle Vulgáty, včetně jejich překladů podle Českého ekumenického překladu Písma:

Verš Ex 16,6.7a:

Dixeruntque Moses et Aaron ad omnes filios Israhel vespere scietis quod Dominus eduxerit vos de terra Aegypti et mane videbitis gloriam Domini audivit enim murmur vestrum contra Dominum. (VUL)

Mojžíš a Áron řekli všem synům Izraele: „Večer poznáte, že vás z egyptské země vyvedl Hospodin. A ráno spatříte Hospodinovu slávu, ačkoli slyšel vaše reptání proti sobě.“ (ČEP)

Verš Iz 35,4:

Dicite pusillanimis confortamini nolite timere ecce Deus vester ultionem adducet retributionis Deus ipse veniet et salvabit vos. (VUL)

Řekněte nerozhodným srdcím: „Buďte rozhodní, nebojte se! Hle, váš Bůh přichází s pomstou, Bůh, který odplácí, vás přijde spasit.“ (ČEP)

²⁹¹ Překlad převzat podle českého vydání Jeruzalémské bible. Srov. *Jeruzalémská bible*. Český překlad František X. a Dagmar Halasovi. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2009.

²⁹² Jinak také VI. modus nebo tritus k tercii.

²⁹³ Chorální zpěvy, jejichž melodie se odehrává kolem jediného melodického pólu, jsou založeny na tzv. pramodech. Existují tři melodické póly – pramody – nazvány podle označení tónových stupňů diatonické tónové řady: DO, RE, MI, které se od sebe liší vztahem k sousedním tónovým stupňům. Srov. OREL, J., *Gregoriánský chorál – interpretace*, s. 32.

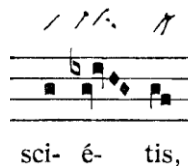
²⁹⁴ Srov. *Ibid.*, s. 35.

Semiologická analýza

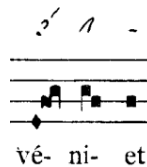
První antifona ze slavnosti obsahuje hned několik teologicky zajímavých míst u nichž se postupně zastavíme. Významné postavení má zvláště slovo *hodie* a spojení *salvabit vos*.



Neumace pomocí tristropy v lydickém plagálním modu již na prvním slově nebývá obvyklá. Je zřejmé, že na slovo *hodie* autor klade velký důraz. Po době adventního očekávání – již dnes – se člověk „s vnitřním rozehvěním“ připravuje oslavit „nepochopitelné“ tajemství, jimž je Boží sebedarování v Kristu. Význam slova je umocněn tím, že zaznívá jakožto první slovo v liturgii doby vánoční.



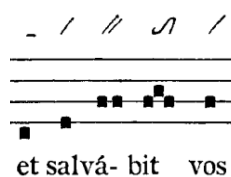
Pes subbipunctis ($\overset{\cdot}{\prime}$) s počáteční artikulací je posazen na akcentovanou slabiku a nese nejvyšší tónové hodnoty ve skladbě. Autor tímto zápisem melodicky rozvádí myšlenku, že skutečně již dnes poznáme a užijeme Boží slávu.



Slovo *veniet* je neumováno velice zběžně. *Salicus* ($\overset{\cdot}{\prime}$) na první akcentované slabice je kurentní, stejně jako následný *clivis*. V uvedeném zápisu můžeme spatřit radost z příchodu Spasitele. Z teologického pohledu se nezdůrazňuje již dlouho očekávaný příchod Mesiáše, ale především onen dar, který Kristus svým příchodem na svět každému člověku přináší, a to je spása. Proto je také nejdůležitějším slovem antifony *salvabit*.



Ve slově *Dominus* je nejdůležitější především poslední slabika, zatímco akcentovaná slabika *Do* je ponechána bez povšimnutí. Veškerý „důraz“ je přesunut na poslední slabiku *nus*. Její funkce je přípravná a pozvolná nás přenáší k nejdůležitějšímu slovu celé antifony *salvabit*, proto je na dané slabice použit scandicus flexus nekurentní ($\text{—} \nearrow$). V přednesu vycházejícím pouze z kvadratické notace by tento důležitý aspekt klíčový pro teologickou výpověď antifony zcela zanikl. V *Graduale Romanum* najdeme na tomto místě dokonce označení pro pauzu minor. Tím je celá fráze i nastíněná teologická koncepce poněkud narušena.²⁹⁵



Slovo *salvabit* je těžištěm celé antifony. Nejdůležitější je zde akcentovaná slabika *va*. V notaci Saint-Gallen tuto závažnost indikuje bivirga ($\text{—} \nearrow$), na které se melodie vždy tempově zdrží²⁹⁶. Určitou zajímavostí je drobná odlišnost, kterou odkrývá notace Laon. Zatímco v Saint-Gallen je pro slabiku *bit* užit kurentní torculus²⁹⁷, notace Laon užívá pro stejnou neumu nekurentní označení s dodatkovým písmenem „a“, čímž se opět odkazuje na velkou závažnost tohoto slova. Daná artikulace má připravit následující slovo *vos* a zdůraznit, pro koho Pán přišel.



Slovní spojení *et mane* není semiologickým zápisem ničím zdůrazněno, což také podtrhují kurentně běžící neумы na všech slabikách. Najdeme zde však jasnou

²⁹⁵ GR 38,2

²⁹⁶ Neумы notace Laon, tj. dvojí uncinus, obsahují dodatkové písmeno *a* „augere“, tzn. „zvětšit, rozšířit“. Srov. GT 38,2 IN.

²⁹⁷ V GT najdeme u této neумы SG dodatkové písmeno *m* „mediocriter“, tzn. „středně, jen málo rychle (mírně se zdrženlivostí)“. Srov. GT 38,2 IN.

významovou spojitost se slovem *hodie* na počátku antifony, které nese velkou závažnost.



Parciálně kurentní pes (✓) na slabice *bi* je pouze kadenčního rázu. I když je slovo takto mírně zdůrazněno, nemá vzhledem k celku antifony příliš velký význam. Artikulace poslední slabiky, zde jako nekurentní clivis (τ), má především přípravnou úlohu následujícího slova *gloriam*. Poslední část antifony – *gloriam eius* – je „niterně“ vyzpívána na finalis. Tento charakter navíc podtrhuje bivirga na slabice *glo*.

Stručné shrnutí teologické výpovědi

V centru teologické výpovědi – podle neumového zápisu kodexu ze St.-Gallen – stojí slovo *hodie*, které je evidentně spojeno se slovem *scietis*. Podobná závažnost je přikládána slovům *salvabit* a *gloriam*. Je zřejmé, na které myšlenky chtěl autor tímto neumovým zápisem upozornit.

Vzhledem k melodickému průběhu by se mohlo zdát, že vrchol antifony je ve slově *scietis*, které obsahuje také nejvyšší stupeň. Tento aspekt je však nutné vidět v kontextu celého slovního spojení *hodie scietis*, dnes poznáte, že vás Bůh spasí, protože *hodie* má ze semiologického pohledu větší závažnost. Uvážíme-li, že se jedná o první slovo vánoční liturgie – zazní na samém počátku vigilie Narození Páně – lépe porozumíme důležitosti, která je mu přikládána. Po celou adventní dobu se člověk připravoval na den, kdy bude moci oslavit Narození Spasitele, a tato slavnost začíná zpěvem, v němž prvním slovem, které slyší, je *hodie*.

Další důležitý aspekt závažnosti tohoto slova vyvstává z pohledu dějin spásy. Netrpělivé očekávání Mesiáše je právě dovršeno a zcela explicitně je vyjádřen den, kdy jsou naplněna všechna proroctví – tj. dnes. Nesmíme opomenout, že vzhledem k liturgickému slavení nejde již jen o připomínku této události, ale její zpřítomnění díky rituálnímu anamnetickému jednání. Není náhodou, že se právě toto slovo ještě

několikrát zopakuje v jiných antifonách této slavnosti, a dokonce v podobné melodické formuli, jakou je tristrofa.²⁹⁸

Můžeme si všimnout, že slova, o nichž jsem se výše zmínili (*hodie – scietis, salvabit – gloriam*) mají své melodické centrum soustředěné kolem hlavního strukturálního stupně, který je navíc zdůrazněn tristrofou nebo v druhém případě bivirgou. Tuto vzájemnou spojitost je možné také chápat ve smyslu, že Hospodinova sláva spočívá v záchraně, kterou Bůh člověku přináší, a my ji můžeme již „dnes“ poznat a zakusit.

4.2.1.2 Antifona ad communionem Revelabitur gloria Domini

Biblický verš Iz 40,5, který tvoří základní pilíř antifony communia, patří mezi texty tzv. Deutero-Izaiáše (tj. Iz 40–55 kap.). Na stejný okruh textů evidentně odkazuje také druhá část antifony z Iz 52,10: „*I spatří všechny dálavy země spásu našeho Boha.*“ Poselství autora této prorocké knihy je adresováno izraelskému národu v době babylonského vyhnanství, v jejímž kontextu je také nutné Deutero-Izaiáše číst. Proroctví mají především povzbudit lid, aby uvěřil, že se uskutečňuje nová záchrana Jeruzaléma (srov. Iz 40,1–3). Jde o poselství vzbuzující novou naději – očekávané osvobození vyhnanců, „nový exodus“.²⁹⁹ V čase, kdy se Boží záchrana uskutečňuje ve své plnosti, se zdá pochopitelné zařazení právě těchto textů do propria slavnosti Narození Páně.

Kvadratický notový zápis antifony *Revelabitur gloria Domini*³⁰⁰ včetně paleografických neum SG je uveden v Ant. 2:

²⁹⁸ Porovnej slovo *hodie* v antifonách: GT 38,1 IN; GT 41,5 IN; GT 44,6 IN.

²⁹⁹ Srov. VLKOVÁ, G. I., *Úvod do prorocké a mudroslovné literatury Starého zákona*, Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2007, s. 23n.

³⁰⁰ STINGL, A., *Gregor & Taube* [online], B.5.a-5, dostupné na: <http://www.gregor-und-taube.de/B.05a_Am_heiligen_Abend.pdf>. Srov. také GT 40 CO.

CO. I
R
E- ve- lá- bi- tur gló- ri- a Dó- mi- ni :
et vi- dé- bit o- mnis ca- ro *sa- lu- tá- re De- i no- stri.

Ant. 2: Revelabitur gloria Domini

*Revelabitur*³⁰¹ *gloria Domini et videbit*³⁰² *omnis caro*³⁰³ *salutare*³⁰⁴ *Dei nostri.*³⁰⁵

- Bude odhalena/zjevena sláva Páně a každé tělo uvidí spásu našeho Boha. (dosl. překl.)
- Zjeví se Hospodinova velebnost a každý tvor uzří Boží spásu. (ČM, s. 135)

Jak již bylo naznačeno, text antifony je kombinací dvou upravených veršů Deutero-Izaiáše (Iz 40,5; 52,10). Abychom lépe porozuměli jejich vzájemné souvislosti, uvádíme zde jejich přesné znění, včetně několika dostupných překladů:

*Et revelabitur gloria Domini et videbit omnis caro pariter*³⁰⁶ *quod os Domini locutum est.* (VUL)

- I zjeví se Hospodinova sláva a všechno tvorstvo společně spatří, že promluvila Hospodinova ústa. (ČEP)
- Hospodinova velebnost se zjeví a každé tělo společně uzří, že mluvila Hospodinova ústa. (BLP)³⁰⁷
- Pak se zjeví Jahvova sláva a každé tělo ji rázem uvidí, neboť Jahvova ústa promluvila. (ČJB)

Paravit Dominus brachium sanctum suum in oculis omnium gentium et videbunt omnes fines terrae salutare Dei nostri. (VUL)

³⁰¹ 3. os. sg. ind. fut. pas., revelo, -are – odhalit, odkrýt, obnažit; v křesťanském pojetí též „zjevit“.

³⁰² 3. os. sg. ind. fut. akt., video, -ere – vidět, dívat se, patřit.

³⁰³ Caro, carnis, f. – doslova „maso“, posléze i „tělo“, „tělesnost“, „tělesná (hmotná) bytost“ = „člověk“.

³⁰⁴ Spása, záchrana, ale také uzdravení.

³⁰⁵ Srov. Iz 40,5 (VUL).

³⁰⁶ Pariter – doslova „zároveň“, „stejně tak“.

³⁰⁷ Bognerův liturgický překlad je pro verše antifon z Knihy žalmů převzat: *Žalmy*, překl. Václav Bogner, Praha: Česká katolická charita, 1973; pro verše antifon mimo Žaltář: *Misál na každá den liturgického roku*, Kostelní vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2003.

- Hospodin obnažil svou svatou paži před zraky všech pronárodů. I spatří všechny dálavy země spásu našeho Boha. (ČEP)
- Jahve odhalil svou svatou paži očím všech národů a všechny končiny země uzřely spásu našeho Boha. (ČJB)

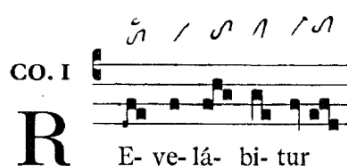
To, že promluvila Hospodinova ústa (Iz 40,5b), se ve světle Iz 52,10b odkrývá jako spása, která přichází od samotného Boha.

Modální charakteristika

Z modálního hlediska je antifona psána v dóorském autentickém modu³⁰⁸, jehož hlavní strukturální stupeň a zároveň finálou je tónový stupeň *Re*. Druhý hlavní strukturální stupeň – tenor – je *la*. Melodický průběh antifony nicméně krouží kolem stupně *fa*, hlavního strukturálního stupně dóorského plagálního modu. Jako sekundární strukturální stupeň v protu ke kvintě je uváděn *sol*. Mezi modálně slabé stupně řadíme *mi* (místo častého výskytu noty quilisma) a *si*, většinou v daném modu nepoužívaný (prázdný) stupeň, zatímco *do* je pak stupeň modálně významný.³⁰⁹

Semiologická analýza

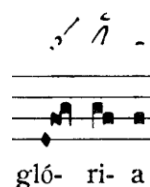
Antifonu analyzujeme po menších úsecích, avšak klíčovou teologickou vypověď přináší především druhá fráze, zvláště pak spojení *omnis caro* a slovo *salutare*.



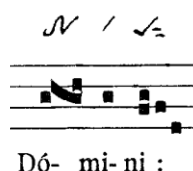
Ozdobný začátek antifony je poněkud v rychlém tempu, což naznačují také kurentní neумы na všech slabikách slova *revelabitur*. Tento úmysl autora je také naznačen dodatkovým písmenem „c“ nad torculem ve slabice *Re* (^c), které znamená „celeriter“ – rychle. Virga s episematem na slabice *tur* má pomoci následně plynule přejít ke slovu *gloria*.

³⁰⁸ Označován také jako I. modus či protus ke kvintě.

³⁰⁹ Srov. OREL, J., *Gregoriánský chorál – interpretace*, s. 35.



Parciálně kurentní salicus³¹⁰ na první slabice slova *gloria* posunuje melodii na vyšší stupeň oproti slovu *revelabitur*. I když je slabika o něco více zatížená, celé slovo zůstává stále v rychlejším tempu, což jasně indikuje dodatkové písmeno „c“.



Ve slově *Domini* je důležitá především poslední slabika *ni*. *Pes subbipunctis* (✓), kompletně nekurentní, poukazuje na pomalejší artikulaci všech tónových stupňů této slabiky. Toto mírné zpomalení pomáhá ukončit první frázi a myšlenku antifony.

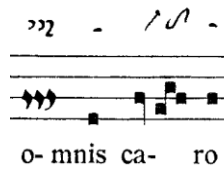


Ve slově *videbit* je nepřehlédnutelná akcentová slabika *de*. *Porectus*, který je rozdělen na dvě části (Λ/), jasně indikuje zatížení tempa, a to zvláště na druhé notě slabiky *de*, což je tonální stupeň *mi*.³¹¹ Ten bývá v prvním modu pouze průchozím stupněm. V tomto slově se ovšem objeví jako „zatížený“, což samo o sobě působí nemalé ozvláštňení, přičemž již nejde jen o zvýraznění délkou, ale také tonálním stupněm. Tím, že tomuto zvolnění předchází rychlý pohyb, je význam ještě evidentnější. Jeví se, že autor chtěl takto upozornit na velkou důležitost tohoto slova – člověk skutečně uvidí slávu Páně. Přičemž není kladen důraz na první část antifony, na slovní spojení „sláva Páně“, která se zjeví, nýbrž na samotné spatření této Slávy. Autorův pravděpodobný záměr také podtrhuje srovnání s notací Laon v *Graduale*

³¹⁰ V GT nalezneme u této neumy dodatkové písmeno „e“ (equaliter), které nemá z rytmického hlediska důležitou funkci, pouze indikuje stejný tónový stupeň. Srov. GT 40,8 CO.

³¹¹ Každá neuma, kterou pisař záměrně rozděluje, má poukázat na závažnější tóny.

Triplex, kde je uveden zcela nepřehlédnutelný nekurentní porrectus, obohacen dodatkovým písmenem „a“, tj. augere (zvětšit)³¹².

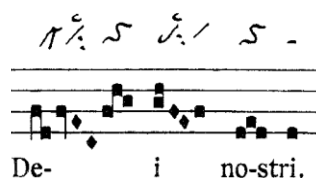


Tristrofa (”2) na vokále *o* je ukončena augmentativní liquiscencí. Je možné si všimnout většího zdůraznění slova *omnis*, než tomu bylo v případě *videbit*. Slovo *caro* tvoří paralelu k *videbit*, ale je jinak artikulováno. Opět vidíme rozdělený porrectus flexus (’), což indikuje zatížení první noty (zde virga s episematem). Touto paralelností je naznačena úzká spojitost slov *caro* – *videbit*, která se pak odráží i v teologické výpovědi. Boží slávu spatří každý člověk.



Ve slově *salutare* se nachází vrchol celé antifony jak slovem, tak hudbou. Torculus (’) na slabice *lu* dává předzvěst akcentu na slabice *ta*. Zcela specifické je využití melodického durového kvintakordu směrem nahoru (zde jako scandicus (’)) v modu zaměřeném zcela mollově. Scandicus s anticipovanou virgou a climacus resupinus, v němž je resupinový pohyb zatížen tractulem na místo posledního punctu climacu (’), pak zároveň tvoří s resupinovou virgou nekurentní pes (’). Tímto je pohyb ještě na samém konci slova jemně zadržen. Můžeme si povšimnout úzkého spojení tohoto slova a vstupní antifony, konkrétně slova *salvabit*, které bylo jejím těžištěm. Ve světle těchto souvislostí vyvstává nový důležitý aspekt, jenž má za cíl poukázat na základní poselství svátku Narození Páně, tj. spása – záchrana, kterou Kristus člověku skrze svůj příchod přináší.

³¹² GT 40,1 CO



Závěrečné slovní spojení antifony je už jen jemným dozněním, které nemá vzhledem k výše řečenému zásadní význam. Torculus artikulační (~) ve slově Dei, i když je nekurentní, má pouze kadenční ráz.

Stručné shrnutí teologické výpovědi

Z pohledu semiologické analýzy notace St. Gallen musíme jádro teologické výpovědi hledat především v druhé části antifony. První část je nesena až příliš ve zběhlém a vcelku souměrném tempu. Odhaluje se nám takto možný autorův záměr, aby lépe vynikla právě druhá část antifony. Primární důležitost má slovo *salutare* – spasit, zachránit. Jak již bylo naznačeno, zdá se, že autor či písar měl v úmyslu vyzdvihnout zcela zásadní důvod Božího sebedarování se v Kristu, jímž je záchrana, kterou člověk obdržel zcela nezaslouženě. Tento aspekt ale není jediný. Sekundární vrchol je možné spatřit ve slově *videbit*, jež je úzce spojeno se slovem *caro*, jakožto jeho melodická paralela. Určité „vybočení“ na tonální stupeň, který je v dórsském autentickém modu pouze průchozím stupněm a jeho podržení jakoby chce říci, že slovo *videbit* zde nemusí znamenat jen „uvidět“, „spatřit“, ale i bytostně zakusit, čemuž napovídá spojitost s již zmíněným primárním vrcholem antifony – bytostně zakusit spásu. Z hlediska odstupňované důležitosti však nesmíme opomenout ani spojení *omnis caro*, a to právě z důvodu již zmíněné melodické podobnosti se slovem *videbit*. Boží záchrana se nebude týkat pouze někoho, nezakusí ji pouze někteří, ale každý člověk.

4.2.2 Missa in nocte

Pro mši v noci jsou všechny antifony mešního propria vybrány z knihy Žalmů³¹³. Lépe řečeno, jsou použity verše dvou žalmů: Ž 2,7 a 110,3, které také spolu úzce souvisí. Obsahově již není tak zásadní poukázat na naplnění starozákonního

³¹³ Zde máme na mysli vzhledem k pramenu *Graduale Triplex*. Římský misál obsahuje jinou možnost antifony communia.

proroctví, jako tomu bylo v textech antifon vigílie. Pozornost se soustřeďuje na osobu Toho, v němž se starozákonní proroctví naplnila.

4.2.2.1 Antifona ad introitum Dominus dixit

Druhý žalm, z něhož je text antifony (v. 7) převzat, pokládá židovská a křesťanská tradice za mesiášský.³¹⁴ Pochopení významu samotného textu však předpokládá určité teologické, náboženské a historické okolnosti, které je nutné brát v potaz, nicméně ve starozákonním vyprávění nejsou explicitně zmíněny. Mnohé texty nám přesto mohou pomoci některé z těchto aspektů objasnit – např. Žalm 18; 72; 89; Iz 55, nebo také Hospodinův příslib Davidovi v 2 Sam 7. Bůh se zde Davidovi zavázal neochabující věrností, která bude zárukou trvalé vlády jeho rodu po všechny časy. Ba co více, Hospodin bude mít k němu jedinečný vztah odpovídající vztahu otce a syna, zničí jeho nepřátele a učiní ho největším králem světa, a tak i svědkem své síly a úmyslu.³¹⁵

Z textu žalmu není jasné, kdo slova žalmu pronáší, ani ke komu se obracejí. V posledním oddíle (v. 10) sice najdeme explicitní zmínku o králích a soudcích, nicméně verše 1–3 ukazují, že v tomto případě nebude adresát shodný. Snad může jít o proroka, ovšem bylo by příliš zjednodušené usuzovat, že osoba krále, která hovoří ve vv. 7–9 je tím, kdo pronáší slova celého žalmu.³¹⁶

S velkou pravděpodobností však obsah žalmu odpovídá popisu starověké intronizace krále po smrti či po odstoupení královského předchůdce. Královským intronizačním dekretem³¹⁷ se udělovalo nejen dědictví vlády, nýbrž i synovská a božská autorita s kněžskou pravomocí.³¹⁸ Poté co Bůh pomazal Mesiáše za krále nad Izraelem (v. 6), prohlašuje ho podle formule, jež byla ve Starém Orientě dobře známá, za svého „syna“ (v. 7). Zde však formule dostává hlubší smysl: verš 7 bude

³¹⁴ Stejně jako Ž 110, jenž snad byl jeho předlohou. Srov. *Jeruzalémská bible*, pozn. pod čarou a) k Ž 2, s. 883.

³¹⁵ Srov. GOLDINGAY, J., *Psalms. Volume 1, Psalms 1-41*, Grand Rapids, Michigan: Baker Academic, 2006, s. 95.

³¹⁶ Srov. *Ibid.*, s. 96.

³¹⁷ Hrbata tak nazývá třetí část Ž 2. Srov. HRBATA, J., *Písně království I.*, Olomouc: Matice cyrilometodějská, s.r.o., 1996, s. 59. Jednalo se o tzv. královský protokol, určitý druh úředního královského dokumentu, který byl předčítán a předáván při intronizaci. (Srov. 2 Kr 11,12)

³¹⁸ Srov. HRBATA, J. *Písně království I.*, s. 59.

aplikován v Žid 1,5³¹⁹ a potom v tradici i v liturgii na věčné plození Slova.³²⁰ Již někteří Církevní otcové (např. Cyprián) vztahují v. 7, zejména ve spojení s Žid 1,5, kde je Kristus „porovnávan“ s anděly, které svou vznešeností nadmíru převyšuje, právě na narození Spasitele v lidském těle.³²¹

Kvadratický notový zápis antifony *Dominus dixit ad me*³²² včetně paleografických neum SG je uveden v Ant. 3:

Ant. 3: Dominus dixit ad me

*Dominus dixit ad me: Filius meus es tu, ego hodie*³²³ *genui*³²⁴ *te.*³²⁵

- Pán mi řekl: Ty jsi můj syn, já jsem tě dnes zplodil. (doslov. překl.)³²⁶

Ve Vulgátě je text uveden ve zcela shodném znění. Pro doplnění uvádíme několik dostupných verzí překladů:

- Hospodin mi řekl: "Ty jsi můj syn, já jsem tě dnes zplodil." (ČEP)
- Pán mi řekl: „Ty jsi můj syn, já jsem tě dnes zplodil.“ (BLP)
- On mi řekl: „Ty jsi můj syn, já jsem tě dnes zplodil.“ (ČJB)

Modální charakteristika

Antifona je psána v protu k tercii, jinak také dórském plagálním modu. Hlavní strukturální stupeň dórského plagálního modu³²⁷ – finalis – je tónový stupeň *re*, který

³¹⁹ „Komu kdy z andělů Bůh řekl: `Ty jsi můj Syn, já jsem tě dnes zplodil!´“ (Žid 1,5)

³²⁰ Srov. *Jeruzalémská bible*, poznámka pod čarou c), s. 884.

³²¹ SEDLÁČEK, J. V., *Výklad posvátných žalmů – I. díl*, Praha: Dědictví sv. Prokopa, 1900, s. 15.

³²² STINGL, A., *Gregor & Taube* [online], B.5.b-1, dostupné na: <http://www.gregor-und-taube.de/B.05b_In_der_heiligen_Nacht.pdf>. Srov. také GT 41 IN.

³²³ Hodie – „dnes“ (z lat. „hoc die“ – „tohoto dne“).

³²⁴ Gigno, gignere, genui, genitum – může znamenat „zrodit“ i „zplodit“.

³²⁵ Srov. Ž 2,7. (VUL)

³²⁶ Doslovný překlad antifony, jak je zde uvádíme, se shoduje s textem Českého misálu, který ovšem také nabízí jinou možnost vstupní antifony: „*Radujme se všichni v Pánu, protože se nám narodil Spasitel. Dnes z nebe sestoupil pravý pokoj.*“ (ČM, s. 135)-

³²⁷ Tj. jinak také II. modus nebo protus k tercii.

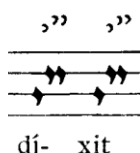
je shodný s dórským autentickým modem. Mění se pouze tenor, jimž je stupeň *fa*. Co se týče dalších strukturálních stupňů, platí zde stejné zákonitosti jako u dórského autentického modu.³²⁸

Semiologická analýza

Antifonu analyzujeme po menších úsecích, avšak nesmíme opomenout brát v potaz jednotlivé melodické fráze jako celek. Teologicky nejdůležitější místa jsou obsažena na konci každé fráze (tj. *meus – genui*).

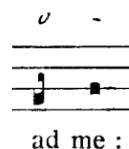


Melodie první části antifony – *Dominus dixit ad me* – osciluje mezi základními strukturálními stupni daného modu (mezi finalis a tenorem). Na první pohled je patrný ozdobný začátek slova *Dominus* (tj. scandicus flexus na slabice *do*), nicméně má být proveden velmi lehce, jak indikuje i dodatkové písmeno „c“ (tj. celeriter – rychle). Naši pozornost spíše zaujme tristrofa na slabice *mi*, což je v dórském plagálním modu základní strukturální stupeň, který je takto zdůrazněn. Chvění hlasu na jednom tónovém stupni (tzv. reperkuse) může mít různý význam. V našem případě využití tristrofy poukazuje na snahu písaře zachytit určité rozechvění lidského nitra spolu s posvátnou básní, stojíme-li před něčím, co je opředeno tajemstvím, což bezesporu platí v případě, když mluvíme o samotném Hospodinu.

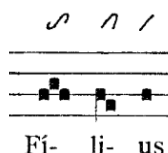


Ve slově *dixit* najdeme na každé slabice distrofu s jednou strofou anticipovanou. Stejně jako v předešlém slově melodie osciluje mezi hlavními strukturálními tóny. Tato podobnost poukazuje na osobu toho, kdo mluví – *Dominus*. Jistou melodickou podobnost můžeme vidět i v použití reperkuse, nyní ve formě bistrofy.

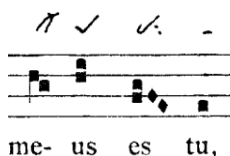
³²⁸ Srov. 4.2.1.2 Antifona ad communionem Revelabitur gloria Domini, s. 82.



Poslední část první fráze – slovní spojení *ad me* – se od předešlé části poněkud odlišuje. Předložka *ad* melodicky klesá na vedlejší strukturální stupně (do–mi) a obsahuje diminutivní liquescenci neumy pes (*u*). Použití liquescence má nejen praktické odůvodnění, precizní artikulaci slabiky (respektive jednoslabičného slova *ad*), ale také funkční, přičemž v tomto případě máme na mysli uzavírající a svazující funkci likvidní souhlásky. Z významového hlediska je možné vzestupný melodický postup slova uzavřený liquescencí vnímat jako určité „zaleknutí“ se, které najednou upoutá pozornost posluchače. Člověk dostává podnět k tomu, aby si uvědomil, ke komu Bůh hovoří – ke svému Synu. Melodická fráze by měla následně pokračovat bez zastavení, které indikuje kvadratický zápis GR, uvádějící na konci této fráze pauzu minor.³²⁹



Teologicky by se mohl výraz *Filius* považovat za velmi významný, semiologický rozbor uvedených neum nicméně upozorňuje na rychlý melodický průběh bez jakéhokoliv tempového či melodického zdůraznění či zadržetí. Melodie, která na sebe neupoutává žádnou zvláštní pozornost, vytváří místo, aby mohlo v rámci celé melodické fráze vyniknout důležitější slovo – *meus*.



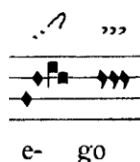
Výraz *meus* je možné ze semiologického hlediska pokládat za jeden z vrcholů antifony. Obě slabiky jsou nesený v pomalých hodnotách – neumový zápis obsahuje nekurentní *clivis* na slabice *me* (*m*) a *pes quadratus* na slabice *us* (*e*).³³⁰ Pokud

³²⁹ Srov. GR 41,3.

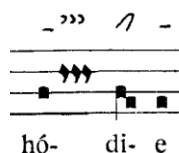
³³⁰ Zcela shodně – jako nekurentní – uvádí obě neumy i notace Laon. Srov. GT 41,4 IN.

bychom vycházeli pouze z kvadratické notace, prodloužili bychom jen první notu každé neумы, jak naznačuje značka pro prodloužení (–) nad jednou notou ve vatikánském vydání, což by ovšem podstatně změnilo rytmický charakter melodie.³³¹ Je nutné si povšimnout tempového zadržetí, jež se odehrává na hlavním strukturálním stupni, tenoru. Další důvod, proč tomuto slovu přiřkládat takovou závažnost, je samotný fakt, že slovo *meus* stojí poněkud „izolovaně“ mezi slovy *Filius* a spojením *es tu*, které mají být provedeny zběžně až nenápadně. Uprostřed rychlejšího rytmického pohybu dostává slovo *meus* prostor, aby touto výraznější artikulací vystoupilo na povrch, čímž také vystupuje do popředí myšlenka, jak dalece Bůh vychází vstříc člověku, když dává „svého jediného Syna, aby žádný, kdo v něho věří, nezahynul, ale měl život věčný“³³².

Jak již bylo výše naznačeno, následující slovní spojení *es tu* nemá z pohledu semiologické analýzy žádnou specificky významovou ani rytmicky důležitou funkci. Pes subbipunctis, neumován jako kurentní, vede melodii v přirozeném tempu, aniž by bylo patrné nějaké ozvláštnění.



Při srovnání melodické fráze slova *ego* s úvodní frází slova *Dominus*, narazíme na zcela identický melodický vzorec, který je v obou případech shodně použit. Odůvodnění je nabíledni. Melodie (*scandicus flexus* a následně použitá *tristrofa*) přesně odpovídá obsahu slova – jedná se o stejnou osobu *ego* – *Dominus*.

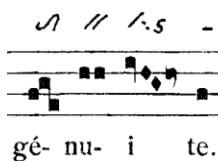


Podobně jako u výrazu *Dominus*, je i zde použita *tristrofa* (””), nyní anticipovaná *tractulem*. Můžeme se domnívat, že tato artikulace, nesoucí v sobě známky vnitřního rozechvění a posvátné bázně před tajemstvím, které se člověku odhaluje, má být důležitým pomocným nástrojem k hlubšímu pochopení významu

³³¹ Srov. GR 41,4.

³³² Jan 3,16

dne, v němž se Slovo stalo tělem.³³³ Nesmíme opomenout upozornit na shodnou melodickou formuli, která je použita ve vstupní antifoně při vigílii Narození Páně *Hodie scietis*³³⁴.



Závěrečné slovo antifony je druhým hlavním melodickým i významovým centrem, na které je ze semiologického pohledu položen zvláštní důraz. Velmi rychlý torculus na akcentové slabice *ge* (♯), přestože jeho poslední nota by měla být zatížena, má přímý vztah k následující bivirze (//) na slabice *nu*. Nachází se na hlavním strukturálním stupni – recitantě – a je artikulována s důslednou závažností jako nekurentní. Vzájemný vztah obou slabik není založen tolik na samotných tónech v rozmezí intervalu kvarty, jako spíše na „kvartovém vztahu“, který obě slabiky propojuje. Kurentní climacus resupinus obsahující oriscus na vokále *i* je již jen doznívajícím ornamentem slova. Podobný způsob artikulace slova *genui* (tj. bivirga na slabice *nu*) bude možné vidět v *communio* mše „in nocte“.

Stručné shrnutí teologické výpovědi

Teologickou výpověď textu antifony (v. 7) je nutné vidět v souvislosti s předešlým veršem (v.6): „*Já jsem ustanovil svého krále na Sijónu, na své svaté hoře!*“ (Ž 2,6 [ČEP]) Jak již bylo naznačeno, v této části žalmu lze osobu mluvčího identifikovat s postavou krále. Sedmý verš ve světle tohoto prohlášení (v. 6) objasňuje, že veškeré tajné plány, jež osnují cizí národy proti králi, jsou zcela směšné. Král je považován za Hospodinova syna, který vládne jako správce otcově královské říši. Jelikož slova v druhé části sedmého verše: „*Ty jsi můj syn, já jsem tě dnes zplodil*“ král musel slyšet v den svého jmenování a korunovace, nelze je vztahovat na den jeho narození. Ukazují však, že dnem ustanovení za krále s ním Hospodin vstupuje do zcela jedinečného a zvláštního vztahu otcovství tím, že jej skrze tuto událost adoptuje za svého syna. Toto prohlášení jej ustanovuje nejen dědicem otcovského majetku a autority, ale je zároveň potvrzením jeho současné královské

³³³ Srov. Jan 1,14.

³³⁴ Srov. GT 38,1 IN.

hodnosti a postavení. Na základě cela běžná praxe kdekoliv na Středním východě se zdá, že formulace „Ty jsi můj syn“ byla výkonným deklarativním prohlášením každé adopce.³³⁵

Podle některých biblistů výpověď žalmu v nejširším teologickém pojetí poukazuje zvláště na to, že Hospodin je silný Bůh, jenž je nadějí pro všechny utlačované, zvláště pro Izrael, který nikdy neměl velkou moc v očích cizích národů. Tato situace však není konečná. Hospodin propůjčením adoptivního synovství izraelskému králi jej spojuje se svou budoucí vládou nad světem. Žalm ovšem neodkazuje na konkrétního krále. Ve světle Nového zákona biblisté spatřují dvě možné interpretace. Verše mohou ukazovat na budoucího krále podle příslibu obsaženého v některých biblických úryvcích z Izaiáše (Iz 9,2–7; 11,1–9), což by bylo v souznění s aplikací na Ježíše, jak jej chápe Nový zákon. Na druhé straně mohou být Boží sliby určeny židovskému lidu jako lidu Božímu, jež křesťanský výklad aplikuje na církev pokračující Boží lid.³³⁶

Teologická výpověď antifony z pohledu semiologie v některých aspektech koresponduje s výše nastíněnou úvahou – jedinečnost vztahu synovství ustanoveného krále, aj. V rámci semiologie musíme pozornost soustředit na dvě klíčové pasáže: *meus* a *genui te*. V případě první z nich se jeví zřejmý písařův záměr vyzdvihnout a zachovat neumováním teologický akcent výrazu *meus*. Paradoxně tedy není kladen důraz na slovo *Filius*. Odlišný úhel pohledu na biblický text člověku připomíná, jak velkého Daru se lidskému pokolení nezaslouženě dostává. Bůh ve svém spásném jednání, v touze zachránit člověka pokřiveného hříchem, jde tak daleko, že dává svého jediného Syna, aby v těle přijal naše lidství. „*Jak nedocenitelný to projev [Boží] lásky: Syna jsi vydal, abys vykoupil služebníka.*“³³⁷ Touto akcentací se v textu antifony implicitně zrcadlí také další významové roviny, spojené se zásadními událostmi Ježíšova života – křest v Jordáně³³⁸ nebo proměnění na hoře Tábor.³³⁹

Závažnost druhého slova *genui* má svůj důvod nejen v nekuretní artikulaci – rytmičtém zvolnění. Je nutné ji vidět v rámci kontextu stavby celého propria mše „in nocte“, a to nejen na textové rovině. S podobnou artikulací slova v podobě bivirgy na

³³⁵ Srov. GOLDINGAY, J., *Psalms. Volume 1, Psalms 1-41*, s. 100.

³³⁶ Srov. *Ibid.*, s. 104n.

³³⁷ Srov. *Český misál*, Praha: Česká liturgická komise, 1983, Velikonoční chvalo zpěv, s. 252.

³³⁸ „*Toto jest můj milovaný syn, toho poslouvejte.*“ Mk 1,11. A dále Srov. Mt 3,17; Lk 3,22.

³³⁹ „*Toto jest můj milovaný Syn, kterého jsem si vyvolil; toho poslouvejte.*“ Mt 17,5. A dále Srov. Mk 9,7.

slabice *nu* se setkáme v antifoně communia *In splendoribus sanctorum*³⁴⁰. Oba žalmy jsou na základě latinského textu Vulgáty dány do vzájemné souvislosti.³⁴¹ Žalm 110,3 poukazuje na vladařskou moc Mesiáše, jež má svůj původ ve věčném původu od samotného Boha, který ho zplodil tajemným způsobem, jako povstává před svítáním ranní rosa.³⁴² Textová souvislost je silně umocněna hudební artikulací.

4.2.2.2 Antifona ad communionem In splendoribus

Antifona communia je převzata z prorockého žalmu (Ž 110) o králi Mesiáši, která úzce souvisí se veršem vstupní antifony *Dominus dixit*. Podle některých autorů jde o starobylý žalm, jehož kořeny sahají až do 10 stol. př. Kr., již odedávna situovaný do liturgie královské intronizace. Žalmista na počátku oznamuje Hospodinova slova někomu, kdo je identifikován jako „můj Pán“ (v. 1), a následně jako kněz (v. 4). Ve světle těchto poznatků se lze domnívat, že jde o krále.³⁴³ Křesťanská exegeze tradičně chápala žalm jako mesiánské proroctví naplněné v Kristu. Mesiánský smysl žalmu byl přijímán již od dob rané církve, čemuž nasvědčují také četné Novozákonní citace. Jen list Židům cituje žalm třináctkrát a vykládá jej jako proroctví o Kristově královské moci.³⁴⁴

Autor antifony z tohoto žalmu přebírá text třetího verše. V kontextu několika prvních veršů je zřejmé, že zdrojový text rozšiřuje výpověď uvedenou v prvním verši.³⁴⁵ Ten je chápán jako příslib Hospodinovy pomoci, který umožní králi dosáhnout vítězství nad nepřáteli.³⁴⁶ Jeho výklad však není snadnou záležitostí. Již sv. Jeroným upozornil na značnou odlišnost hebrejského znění (dále jen MT)³⁴⁷ verše a LXX. MT se o Kristově zrození z lůna Otce vůbec nezmiňuje, ale svou stavbou více

³⁴⁰ GT 44,5 CO

³⁴¹ Překlad Ž 110,3 v ČEP, jenž vychází z hebrejského textu, je od liturgického překladu dosti odlišný.

³⁴² Srov. *Žalmy*, s. 204n, poznámka k v. 3.

³⁴³ Srov. GOLDINGAY, J., *Psalms. Volume 3, Psalms 90-150*, Grand Rapids: Baker Academic, 2008, s. 291.

³⁴⁴ Např. Žid 5,5-6; 8,1-2; 10,12-13. Srov. SEDLÁČEK, J. V., *Výklad posvátných žalmů – II. díl*, s. 883.

³⁴⁵ „Výrok Hospodinův mému pánu: Zasedni po mé pravici, já ti položím tvé nepřátele za podnoží k nohám.“ Ž 110,1.

³⁴⁶ Srov. GOLDINGAY, J., *Psalms. Volume 3, Psalms 90-150*, s. 291.

³⁴⁷ „Tvůj lid je velkodušnost v den tvé síly, v posvátných počtách od lůna, tobě patří rosa tvého mládí.“ Ž 110,3 (ČJB), pozn. pod čarou *d*), překlad MT.

navazuje na předchozí myšlenky. Zmínka o věčné zplození Mesiáše z Boha Otce není dle kontextu očekávána.³⁴⁸

Kvadratický notový zápis antifony *In splendoribus sanctorum*³⁴⁹ včetně paleografických neum SG je uveden v Ant. 4:

Ant. 4: In splendoribus sanctorum

*In splendoribus*³⁵⁰ *sanctorum*³⁵¹, *ex utero ante luciferum*³⁵² *genui te.*³⁵³

- Ve vznešenosti posvátna, z lůna jsem tě zplodil před jitřenkou.³⁵⁴ (doslov. překl.)

Ve Vulgátě je text Ž 110,3b uveden ve zcela shodném znění. Pro doplnění uvádíme několik dostupných verzí českých překladů, které se v některých aspektech dosti odlišují:

- V nádheře svatyně jak rosa z lůna úsvitu se objeví tvé mužstvo. (ČEP)
- [...] v posvátném lesku, zplodil jsem tě jako rosu před jitřenkou.³⁵⁵ (BLP)
- V den tvého zrození je ti dána vláda, posvátné pocty³⁵⁶ od lůna, od úsvitu tvého mládí.³⁵⁷ (ČJB)

³⁴⁸ Srov. SEDLÁČEK, J. V., *Výklad posvátných žalmů II. díl*, s. 883.

³⁴⁹ STINGL, A., *Gregor & Taube* [online], B.5.b-5, dostupné na: <http://www.gregor-und-taube.de/B.05b_In_der_heiligen_Nacht.pdf>. Srov. také GT 44 CO.

³⁵⁰ Splendoribus (abl. pl.) – lesk, třpyt, vznešenost, nádhera

³⁵¹ Sanctorum (gen. pl.) – svatý, zasvěcený, neporušitelný; možno v kontextu verše přeložit – *ve vznešenosti posvátna*, svatosti, zvl. jedná-li se o neutrum pl., což gram. tvar připouští; v maskulinu (zde je pádová homonymie) by se jednalo o „svaté“, tj. ve starozákonním kontextu „nebeské zástupy“, Hospodinův „nebeský dvůr“; apod.

³⁵² Ak. sg. – lucifer, -fera, -ferum – přinášející světlo, odtud odvozené slovo lucifer, -eri, m. – světloňoš, denice, jitřenka, den.

³⁵³ Srov. Ž 109,3 (VUL).

³⁵⁴ Český misál uvádí odlišnou antifonu k přijímání: „*Slovo se stalo tělem, a viděli jsme jeho slávu.*“ Jan 1,14. Srov. *Český misál*, s.136.

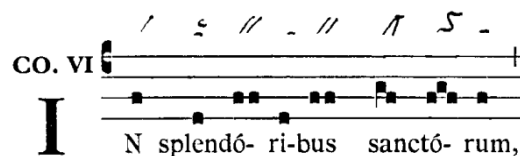
³⁵⁵ BLP celého verše: „Ode dne zrození je ti určeno vládnout v posvátném lesku: zplodil jsem tě jako rosu před jitřenkou.“

Modální charakteristika

Antifona je psána v lydickém plagálním modu³⁵⁸, ačkoli úvodní část spíše inklinuje k II. modu (protu k tercii). Z modálního hlediska je proto možné si povšimnout spojistosti s antifonou introitu. Hlavním strukturálním stupněm (finalis) je *Fa*, který má v daném modu jakožto subsemitonální stupeň modálně důležitou funkci. Druhým hlavním strukturálním stupněm neboli recitantou je *la*. Horní hranici modálního prostoru tritu (k tercii i ke kvintě) utváří stupně *mi/fa*, přičemž *fa* jako subsemitonální stupeň stahuje často melodii na sebe. Stupeň dolní hranice je pak *do*. Pro odlišení tritu od tetrardu je velmi důležitý stupeň *mi*, který se ovšem nevyskytuje bezprostředně před kadencí na *Fa*. *Si durum* najdeme ve vztahu k *do*, zatímco *si molle* ve vztahu k *la* či nižším stupňům.³⁵⁹

Semiologická analýza

Semiologický rozbor antifony se soustřeďuje na dvě hlavní části „*in splendoribus sanctorum*“ a „*ex utero ante luciferum genui te*“. Nejvíce relevantní pro teologickou výpověď je druhá část antifony, která se zdá mít bohatší melodicko-rytmickou stavbu.



První frázi antifony communia – *In splendoribus sanctorum* – uvádíme vcelku a záměrně ji nerozdělujeme na jednotlivá slova. Je evidentní, že zde máme jednoduší rytmicko-melodický úsek, plynoucí v poněkud pomalejším tempu a bez náznaku rytmické změny, jak odhaluje neumový zápis SG (virga s episematem, dále dvojí použití bivirgy, nekurentní clivis i kadenční nekurentní torculus). Bivirga na neakcentované slabice *bus* slova *splendoribus* přenáší těžiště fráze na slovo následující. Průběh melodie stále osciluje kolem finalis, přičemž tónový stupeň *re* je zastoupen jen na neakcentované slabice. Melodika fráze se přibližuje spíše

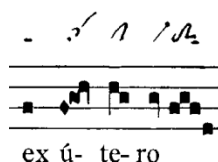
³⁵⁶ Místo „posvátné pocty“ čte např. Jeroným a Symmachos: „na posvátných horách“. Srov. Ž 110,3 (ČJB), poznámka pod čarou *d*).

³⁵⁷ Český překlad podle řeckého textu: „V den tvého zrození vládnout... od lůna, od úsvitu jsem tě zplodil.“ Srov. Ž 110,3 (ČJB), poznámka pod čarou *d*).

³⁵⁸ Těž VI. modus či tritus k tercii.

³⁵⁹ Srov. OREL, J., *Gregoriánský chorál – interpretace*, s. 35.

II. modu.³⁶⁰ Takto představený interpretační způsob dokonale koresponduje s obsahem textu a udává již od počátku charakter celé antifoně. Použité slovní spojení „*vznešenost posvátna*“ ve své podstatě odkazuje na skutečnost, která je zahalena tajemstvím, což se odráží také v melodice. Tractulus na poslední slabice by z interpretačního pohledu neměl být příliš prodloužen a výrazně oddělen od následujícího slova, aby nebylo přerušeno napětí celé fráze.³⁶¹



Následující část antifony je zpočátku neumována zběžně tractulem a parciálně kurentním salicem (salicus) na akcentované slabice³⁶². Za povšimnutí stojí spíše následující kurentní clivis (clivis). Notace L dává této nepřízvučné slabice větší závažnost a neumuje clivis dvěma unciny jakožto nekurentní.³⁶³ Rytmicky nejzávažnější je poslední slabika slova *ro*. Pes subbipunctis s anticipovanou virgou (virga) je z melodického hlediska shodný s melodií, kterou najdeme ve slově *luciferum* (na slabikách *fe-rum*). Rozdělení této neумы indikuje její větší závažnost a tím umocňuje význam slova *utero*.



Druhá ucelená fráze antifony začíná diminutivní liquiscencí na slabice *an*. Ze semiologického hlediska se musíme zastavit především u slova *luciferum*. Salicus s anticipovanou virgou vytváří na akcentované slabice dojem durového akordu. Podobnou neumatizaci jsme již mohli vidět v antifoně communia *Revelabitur gloria*

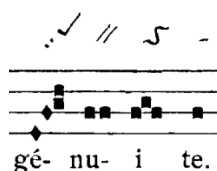
³⁶⁰ Srov. slovo *Dominus* v antifoně introitu *Dominus dixit ad me*. Srov. GT 41,3.

³⁶¹ V notovém zápise, který zde uvádíme je uvedena jen pauza minima, na rozdíl od GT, kde najdeme pauzu minor (stejně i GR). Srov. GT 44,4.

³⁶² Vzhledem k tomu, že je salicus neumován na akcentované slabice, je nutné mírně prodloužit poslední notu neумы, aby bylo evidentní, která slabika slova je přízvučná.

³⁶³ Srov. GT 44,4, notace L. Tomuto zápisu spíše odpovídá kvadratický zápis v GR, i když ne zcela přesně, neboť prodlužuje jen první notu neумы (Srov. GR 44,3). Nekurentní zápis neумы podtrhuje význam slova.

Domini ve slově *salutare*³⁶⁴, které stálo v centru teologické výpovědi antifony. Poslední dvě slabiky *fe-rum* tvoří ozvěnu ke slovu *utero* díky shodné melodické formulí, která je v obou případech použita. I když jde o odlišnou rytmizaci, je možné se domnívat, že autor chtěl poukázat nejen na důležitost obou slov, ale i na jejich spojitost či paralelu. Vzhledem k ozvláštňení akcentované slabiky, vystupuje poněkud více do popředí slovo *luciferum*. Ten, který se v Betlémě narodil z panenského lůna, je pravým Bohem zrozeným již před jitřenkou, dříve než byly stvořeny hvězdy, tedy již od věčnosti.³⁶⁵



Závěrečné slovo antifony se melodicky pohybuje na základních tónech modu. Na akcentované slabice *ge* je neumován scandicus (·✓), jehož poslední dvě noty se zdvihají nad finalis a jsou tedy i mírně rytmicky zadržené. Přesto hlavní akcent není položen na přízvučné slabice, ale na té následující. Bivirga ve slově *genui* před kadenčním torculem je použita na stejném místě jako ve vstupní antifoně *Dominus dixit*, nyní na hlavním strukturálním stupni, finalis. Tuto paralelnost můžeme vidět nejen na rovině neumového zápisu či interpretační shody, ale zvláště na rovině teologické, vždy s ohledem na předchozí použité výrazy, tj. *hodie – genui te* a *ante luciferum – genui te*.

Stručné shrnutí teologické výpovědi

Teologické jádro antifony je obsaženo především ve druhé části. Avšak už na konci první ráze jsme upozornili na neumaci *ex utero – z lůna*. Někteří exegeté chápou výraz jakožto metaforické vyjádření „ze své podstaty“. Vycházejí přitom z analogického vyjádření, že lidé se rodí z mateřského lůna a z něj obdrží svou přirozenost.³⁶⁶ Zásadní vypovídající hodnotu z pohledu semiologie ovšem mají slova *luciferum* a *genui*. První z nich se odlišuje melodicky (salicus jako durový kvintakord) a druhé rytmickým pohybem (scandicus a bvirga). Co se týče výrazu

³⁶⁴ Srov. GT 41,1.

³⁶⁵ Srov. SEDLÁČEK, J. V., *Výklad posvátných žalmů – II. díl*, s. 883.

³⁶⁶ Srov. *Ibid.*

genui, již při analýze jsme poukázali na podobný neumový zápis tohoto slova ve vstupní antifoně. Zatímco v této antifoně *communia* je teologická výpověď výrazu *genui* spojována s předchozími výrazy *ante luciferum*, ve vstupní antifoně musíme brát na zřetel předcházející slovo *hodie*. Hlavní myšlenka, která z uvedeného vyplývá, odkazuje na identitu toho, jehož narození oslavujeme – pravý Bůh i pravý člověk, zrozený před jitřenkou z Boží podstaty a „dnes“ z mateřského lůna.

4.2.3 Missa in aurora

Mešní formulář mše za svítání čerpá texty *propria introitu* a *communia* z prorocké literatury – knihy proroka Izaiáše a Zachariáše. Tématika vycházejícího světla je nastíněna již prvním slovním spojením ve vstupní antifoně *Lux fulgebit*. Antifona k přijímání by se dala chápat jako vysvětlující komentář k tomuto introitu. Právě světlo, které lidstvu žijícímu po dlouhou dobu v temnotě konečně vstává, je sám Kristus: „*Rex tuus veniet..., Salvator mundi*“³⁶⁷.

4.2.3.1 Antifona ad introitum Lux fulgebit

Antifona introitu při mši za svítání patří k těm teologicky i hudebně nejbohatším, které v celém mešním *propriu* nalezneme. Je evidentní, že tuto bohatost reflektuje také rytmicko-melodická linie restaurovaná podle dochovaných rukopisů, v tomto případě především kodexu Einsiedeln z počátku 11. století³⁶⁸.

Základ textu antifony tvoří verše z Proto-Izaiáše (Iz 9,1.5)³⁶⁹, jež jsou doplněné o část z Lk 1,33b. Sekce Iz 9,1–6 je zaměřena na dobu útlaku Izraele pod asyrskou nadvládou. V historickém kontextu máme na mysli období syrsko-efraimské války a dobu vlády krále Achaza v 8. stol. př. Kr. Prorok Izaiáš napomíná krále a politiky za to, že se spoléhají na vojenskou sílu a nedůvěřují Bohu. Ohlašuje narození

³⁶⁷ Srov. Text antifony introitu, GT 44 IN.

³⁶⁸ Srov. GT 44 IN.

³⁶⁹ Jde o konec „Paměti Izaiáše“, které jsou obklopeny rámcem výroků *běda* (5,8–24 a 10,1) a výroků o Božím hněvu a napřážené ruce (5,25–30 a 9,7–10,4). VLKOVÁ, G. I., *Úvod do prorocké a mudroslovné literatury Starého zákona*, s. 21, pozn. pod čarou č. 34.

spravedlivého krále, za jehož dnů nastane mír.³⁷⁰ Bude to však Bůh, kdo nečekaně a podivuhodně zachrání svůj lid, přičemž nemalou roli sehraje spravedlivý panovník.³⁷¹ Prostřednictvím narození následníka trůnu Hospodin znovu prohlašuje a potvrzuje svou věrnost Izraeli.³⁷² Ve chvíli, kdy je izraelský národ zdeptán nepřátelským ohrožením a neví, co dělat, kdy ztrácí naději, prorok Izaiáš prohlašuje, že právě „dnes“ zazáří do této temnoty a smutku způsobené útlakem nepřátel nové světlo. Konec obav a osvobození od nepřátelského útlaku způsobí „horlivost Hospodina zástupů“ (Iz 9,6), na jejímž počátku bude událost narození „dítěte“.

Biblické verše antifony introitu poodhalují odpověď na otázku stran významu slavení Narození Spasitele. Zdá se, že aspekty, o nichž byla výše řeč, autor antifony introitu chápal v mesiánském smyslu: Světlo – právě narozený Spasitel – přichází do temnoty lidského selhání a definitivně nás osvobozuje z otroctví hříchu.

Kvadratický notový zápis antifony *Lux fulgebit*³⁷³ včetně paleografických neum SG je uveden v Ant. 5:

UX fulgé- bit hó- di- e su- per nos : qui- a
na-tus est no-bis Dó- mi- nus : et vo- cá- bi- tur Admi-
rá- bi- lis, De- us, Princeps pa-cis, Pa-ter fu-tú-ri saé-
cu- lí : cu-ius re- gni non e- rit fi- nis.

Ant. 5: Lux fulgebit

³⁷⁰ Srov. VLKOVÁ, G. I., *Úvod do prorocké a mudroslovné literatury Starého zákona*, s. 19.

³⁷¹ Je nejpravděpodobnější, že se tím naráží na podivuhodné vysvobození Jeruzaléma z asyrského obležení za dnů Chizkiáše. Srov. VLKOVÁ, G. I., *Úvod do prorocké a mudroslovné literatury Starého zákona*, s. 22.

³⁷² Zmínka o události „narození dítěte“ má stejnou funkci jako znamení z Iz 7,14. Srov. WILDBERGER, H., *Isaiah 1–12, A commentary*, Trans. Thomas H. Trapp, Minneapolis: Augsburg Fortress, 1991, s. 408.

³⁷³ STINGL, A. *Gregor & Taube* [online], B.5.c-1, dostupné na: <http://www.gregor-und-taube.de/B.05c_Am_Morgen.pdf>. Srov. také GT 44 IN.

*Lux fulgebit*³⁷⁴ *hodie super nos: quia natus est nobis Dominus et vocabitur*³⁷⁵ *Admirabilis*³⁷⁶, *Deus, Princeps pacis*³⁷⁷, *Pater futuri saeculi*³⁷⁸, *cuius regni non erit finis.*³⁷⁹

- Světlo se dnes rozzáří nad námi: neboť se nám narodil Pán a bude nazván Podivuhodný, Bůh, Vládce pokoje, Otec budoucího věku, jehož království³⁸⁰ nebude konec. (doslov. překl.)
- Dnes vzešlo nad námi světlo, protože se nám narodil Kristus Pán; dostal jméno: podivuhodný, Bůh, kníže pokoje, otec budoucího věku; jeho království nebude mít konce. (ČM, s. 136)

Antifona má poněkud složitější textovou kompozici. Jak jsme již uvedli, jde spojení několika veršů z Proto-Izaiáše (Iz 9,1.5) a Lukášova evangelia (Lk 1,33). Pro srovnání uvádíme jejich celé znění dle Vulgáty a následně několik českých překladů:

Verš Iz 9,2.6 (VUL):

*Populus qui ambulabat in tenebris vidit*³⁸¹ *lucem magnam habitantibus in regione umbrae mortis lux orta est*³⁸² *eis. Parvulus enim natus est nobis filius datus est nobis et factus est*³⁸³ *principatus super umerum eius et vocabitur nomen eius Admirabilis consiliarius Deus fortis Pater futuri saeculi*³⁸⁴ *Princeps pacis.* (VUL)

- Lid, který chodí v temnotách, uvidí velké světlo; nad těmi, kdo sídlí v zemi šeré smrti, zazáří světlo. Neboť se nám narodí dítě, bude nám dán syn, na jehož rameni spočine vláda a bude mu dáno jméno: „Divuplný rádce, Božský bohatýr, Otec věčnosti, Vládce pokoje.“ (ČEP)

³⁷⁴ 3. os. sg. ind. fut. ind. akt. slovesa „fulgeo, -ere“, tj. „zářit“, lesknout se“, ale i „zablesknout se“ dokonce pův. význam! – srov. lat. fulgor, -oris, m. „blesk“).

³⁷⁵ 3. os. sg. ind. fut. pas. slovesa „voco, -are“, tj. „volat“, „povolat“, ale i „nazývat“, „pojmenovat“ (srv. slovenské „volat’ sa“ – „jmenovat se“).

³⁷⁶ Z lat. slovesa „(ad)miror, -ari“, tj. „obdivovat“, „divit se“.

³⁷⁷ Lat. „princeps, -cipis, m.“, tj. pův. „první občan, resp. senátor (na čestném seznamu)“, od Octaviana Augusta užíváno pro římského císaře, ve Vulgátě „kníže“, „vládce“, „přední muž, předák“ (viz „principes sacerdotum“ – „velekněží“), ve středověku „suverénní panovník“ (především „kníže“, event. „vévoda“ – srv. it. „principe“, fr., angl. „prince“, ale i čes. „princ“); „pax, pacis, f.“ – „mír“, „pokoj“, resp. spojení obou významů, tzn. „pokoj niterný i v mezilidských (mezinárodních apod.) vztazích“ (analogie hebr. „šalom“).

³⁷⁸ Futurus, -a, um“ – part. fut. akt. slovesa „sum, esse“, tj. „být“, resp. „budoucí“, „saeculum, -i, n.“ – „věk“, „století“, „generace“, ale i „svět“ (analogie řec. αἰών)

³⁷⁹ Přesné znění textu antifony dle GT 44 IN. Srov. Iz 9,2.6 (VUL); Lk 1,33 (VUL).

³⁸⁰ V češtině dativ – jde o vazbu „je konec (čemu)“.

³⁸¹ Vidit – perfektum slovesa „video, videre, vidī, visum“, tj. „vidět“, zde 3. os. sg., tzn. „uviděl“.

³⁸² Orta est – perfektum slovesa „orior, oriri, ortus sum“, tj. „vzcházet, vycházet“, zde 3. os. sg., tzn. „vzešlo“ [sc. světlo].

³⁸³ Factus est – perfektum slovesa „fio, fieri, factus sum“, tj. „stát se, nastat“, zde 3. os. sg., tzn. lze přeložit „vláda spočinula na jeho rameni“.

³⁸⁴ Pater futuri saeculi – doslova „Otec budoucího věku“.

- Lid, který chodil ve tmě, vidí veliké světlo, obyvatelům temné země vychází světlo. Hle, dítě se nám narodilo, syn je nám dán, vládu má na svém rameni a dostane jméno Podivuhodný rádce, mocný Bůh, Věčný otec, Kníže pokoje. (BLP)
- Lid, který kráčet ve tmách, uviděl veliké světlo, obyvatelům temné země zazářilo světlo. Neboť se nám narodilo dítě, byl nám dán syn, na jeho ramenou spočinula moc a bylo mu dáno toto jméno: Zázračný rádce, Silný Bůh, Věčný otec, Kníže pokoje. (ČJB)

Verš Lk 1,33:

Et regnabit in domo Iacob in aeternum et regni eius non erit finis. (VUL)

- Na věky bude kralovat nad rodem Jákobovým a jeho království nebude konce. (ČEP)
- Bude kralovat nad Jakubovým rodem navěky a jeho království nebude mít konce. (BLP)³⁸⁵

Modální charakteristika

Mixolydický plagální modus³⁸⁶ má finalis na tónovém stupni *Sol*. Hlavní strukturální stupeň – tenor – je *do*, který má jako subsemitonální stupeň také modálně důležitou funkci. *Si durum* je sekundárním strukturálním stupněm. Co se týče dalších strukturálních stupňů či rozmezí modálního prostoru, platí zde stejné zákonitosti jako u mixolydického autentického modu (VII.). Z těchto důvodů odkazujeme na modální charakteristiku antifony *Puer natus est*.³⁸⁷

Semiologická analýza

Svou melodickou i modální stavbou patří antifona introitu k nejbohatšímu gregoriánskému repertoáru. Celá kompozice je poněkud komplikovanější a vyžaduje tedy rozsáhlejší a podrobnější analýzu.

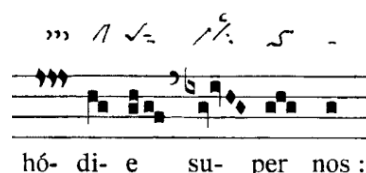


³⁸⁵ Zcela shodné znění uvádí i Český překlad Jeruzalémské Bible.

³⁸⁶ Jinak také tetrardus ke kvartě či VIII. modus.

³⁸⁷ Srov. 4.2.4.1 Antifona ad introitum *Puer natus est*, s. 117.

Poněkud výrazný až ohnivý začátek antifony (celá první fráze *lux fulgebit hodie super nos*) plyne bez většího zdržení. Vzhledem k modu, v němž je antifona psána, začíná velmi hluboko, až na stupni *re*. Autorův záměr, i když jej nelze přesně dešifrovat, můžeme odhadovat pomocí několika indikací. Slovo *lux* – světlo bychom melodicky zcela přirozeně očekávali ve vyšší poloze, ale tímto vcelku „paradoxním“ zápisem do nižší polohy je do jisté míry zdůrazněno. Další možné vysvětlení spočívá ve „zvukomalebnoti“, budeme-li vnímat slovní spojení *lux fulgebit* jako celek. Postupně vzrůstající melodická linie výstižně ilustruje vycházející světlo – Slunce vynořující se zpod obzoru, které najednou zazáří ve slově *fulgebit*, zde neumováno jako scandicus flexus s dodatkovým písmenem „c“, celeriter, tzn. rychle.³⁸⁸ Akcentová slabika má vrchol na nejvyšším tónu antifony, čímž vyjadřuje nejen neodolatelnou sílu, s níž je prolomena temnota noci, ale také sílu Světla-Krista, s níž nese na svět své Tělo, aby prorazilo peklo a oznámilo světu pravdu, na kterou nemůže nikdo bez Božího zjevení přijít.³⁸⁹



Na slovo *hodie*, neumované pomocí tristrofy, jsme již upozornili v kontextu několika antifon mešního propria slavnosti Narození Páně. Nyní, při mši za svítání, je ve stejném slově tristrofa použita znovu, i když má poněkud odlišné zabarvení – jako radostné zvolání nad darem Světla-Mesiáše. Je zvýrazněna také svým umístěním na hlavní strukturální stupeň – tenor. Mírné rytmické zvolnění na poslední slabice (nekurentní pes subbipunctis \checkmark) vede přirozeně náš melodický cit k pocitu tiché radosti v našem nitru.³⁹⁰ Bylo by chybou chápat danou rytmickou změnu jen omezeně jako přípravu následujícího slovního spojení *super nos*. V něm poněkud neobvykle působí melodie na slabice *su* s použitím *sib* v rámci VIII. modu, což indikuje převzatí melodického vzorce z II. modu. I toto ozvláštnění má svůj teologický význam. Světlo

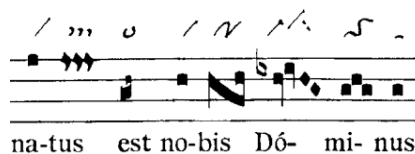
³⁸⁸ Stojí za povšimnutí podobně neumované slovo *luciferum* v antifoně communia *In splendoribus*. Melodická shoda je provázána s významovou rovinou obou slov. Srov. GT 44,5.

³⁸⁹ KINDLER, E., „Systémový přístup ke gregoriánskému chorálu (5)“, *Psalterium folia: zpravodaj pro duchovní hudbu*, 2007, roč. 1, č. 5, příloha č. 6/2007, s. 3.

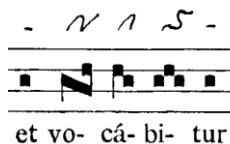
³⁹⁰ Srov. KINDLER, E., „Systémový přístup ke gregoriánskému chorálu (5.)“, s. 3.

vzešlo nad námi (na nás) – nad lidským pokolením. Událost narození Spasitele se hluboce dotýká každého člověka.

Najít jádro teologické výpovědi první fráze antifony není jednoduché. Pokud se pozorně zaměříme na jednotlivá slova, zjistíme, že každé z nich je něčím ozvláštněno. Nezbývá než konstatovat, že každé slovo má svou váhu a nelze je jen tak přehlédnout.



V centru pozornosti další fráze stojí především tristrofa na neakcentované slabice slova *natus*. Uvedená neumace odpovídá slovu *hodie*. Vzájemná spojitost je dána artikulací na stejném strukturálním tónovém stupni. Diminutivní liquescence na aktivním slovese *est* vnáší hlubší teologický akcent na skutečnost narození Mesiáše. Další zajímavá paralela je tvořena slovy *Dominus* a *super nos*. V obou případech vidíme stejný melodický vzorec, jenž moduluje melodii z VIII. do II. modu. Tuto paralelnost je možné vidět ještě v širším kontextu. Slovo *lux* má stejnou melodickou formuli – bližší spíše II. modu jako slovo *Dominus* v introitu mše v noci³⁹¹. Na základě těchto poznatků lze poukázat, i když do jisté míry poněkud spekulativně, na vnitřní provázanost slov *lux* – *super nos* a *Dominus* – *super nos*. Světlo, které nad námi zazářilo, je tak nad rámec teologického pojetí identifikováno s právě narozeným Kristem také na základě melodické stavby.



Následující část – *et vocabitur* – je tvořena melodickou linií soustředěnou kolem hlavního strukturálního stupně, finalis. Na akcentové slabice *ca* je vhodné upozornit na odlišnost neumace SG a L. Zatímco SG uvádí pro danou slabiku kurentní clivis, notace L ji přikládá větší závažnost, což také indikuje nekurentní neumace pomocí dvou uncinů.³⁹² V rámci širších souvislostí a srovnáním s neumací

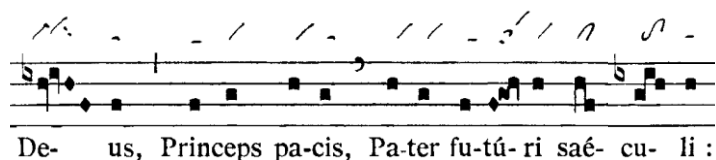
³⁹¹ Srov. GT 41,3.

³⁹² Srov. Notace L, GT 44,7.

slova *utero* v antifoně *communia* ze mše v noci vysvítá další podobnost, daná melodicko-rytmickým průběhem, i když je umístěna jako posttomická.



Melodická fráze, které bez přerušení navazuje na předchozí část, obsahuje výčet několika královských „titulů“ z Iz 9,6.³⁹³ Ve slově *Admirabilis* je ve srovnání s následujícími tituly na první pohled patrná nejzajímavější neumace. Předně zde najdeme kurentní scandicus flexus na akcentové slabice ($\overset{\frown}{\cdot}$) a bezprostředně následující tristrofu (''') na slabice následující. Tristrofa na slabice *bi* dává tento titul do úzkého sepětí se slovy *hodie* i *natus*, jež jsou neumovány zcela shodně. Ze semiologického hlediska tak vzchází „nový“ teologický akcent, který jakoby staví daný titul do popředí.

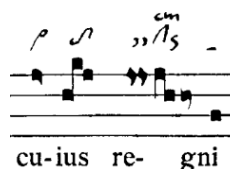


Počínaje slovem *Deus* melodie moduluje do VI. (lydického) modu, ve kterém je nesen také zbývající úsek uvedené fráze. Rozdělený pes subbipunctis ($\overset{\frown}{\cdot}$) sice naznačuje určitého zatížení, nicméně v GT najdeme u této neumy dodatková písmena „pm“, parvum a mediocriter (tj. trochu, středně)³⁹⁴, čímž by nemělo dojít k přílišnému zatížení na úkor celé fráze. Navazující titul *Princeps pacis* je od slov *Deus* „oddělen“ pouze nepatrně. Tento celek poněkud narušuje pauza minor, kterou uvádí GT či GR v kvadratické notaci.³⁹⁵ Zbývající část melodie už plyne velmi zběžně, pouze ve slově *futuri* je možné najít parciálně kurentní salicus ($\overset{\frown}{\cdot}$), který ovšem nijak z rytmického celku příliš nevybočuje.

³⁹³ Autor antifony vzhledem k Vulgátě neuvádí tituly *Consiliarius* a *Fortis*. Srov. Iz 9,6 (VUL).

³⁹⁴ Srov. GT 45,1, notace SG. Notace L uvádí u stejné neumy dodatkové písmeno „t“, tj. tenere, držet.

³⁹⁵ Srov. GR 45,1.



Závěrečná část antifony je vygradována a dá se považovat za vrchol antifony. Je možné si povšimnout hned několika ozvláštnění. Slovo *cuius* začíná poměrně dosti vysoko, přičemž na první slabice je značena augmentativní liquescence, která plynule propojuje obě slabiky slova. Torculus na druhé slabice obsahuje jednak neobyčejně působivý kvartový skok, jednak také nejvyšší tónový stupeň antifony, což již samo o sobě naznačuje závažnost slova. Uvážíme-li, že zájmeno *cuius* se vztahuje ke slovu *Dominus*, bude ozvláštnění touto neumací opodstatněné i z teologického hlediska. Slovo *regni* začíná tristrofou na první slabice a je dále rozvedeno do radostného sestupného trojzvuku odpovídající durovému kvintakordu. Oslavný trojzvuk je bezesporu vyjádřením radosti, že s narozením Mesiáše přichází Boží království.



Úplný závěr antifony, přesněji slovní spojení *erit finis*, považujeme za obecně charakteristickou kadenci pro VIII. modus, která se velmi často opakuje. Nelze ovšem opomenout předcházející latinský zápor *non*. Nekurentní clivis na němž se tempo mírně zadrží, poněkud vybočuje z rychlejšího rytmického pohybu, který slovo obklopuje. Uvážíme-li, že v rámci celé fráze vcelku svižného tempa, je slovo neumováno nekurentně, můžeme předpokládat určitý teologický akcent. Království, které Mesiáš svým narozením přináší, nelze pokládat za něco pouze dočasného.³⁹⁶

Stručné shrnutí teologické výpovědi

Pokud budeme chtít shrnout podstatu teologické výpovědi na základě semiologického rozboru, nemůžeme zůstat pouze u jedné myšlenky. Antifona má velmi bohatou modální i melodickou výstavbu, takže nelze zjednodušeně poukázat na jediný teologický akcent. Již v úvodní části analýzy jsme upozornili na zajímavou

³⁹⁶ V koncepci teologie evangelisty Jana je Boží království spojeno s věčným životem. Srov. Jan 3,3nn.

stavbu první fráze – *lux fulgebit hodie super nos* – v níž má každé slovo zajímavé postavení, ať už rytmicky či melodicky. Velmi radostný VIII. modus, zvýrazněný použitím tristrof ve slovech *hodie* a *natus*, které jsou posazeny dokonce na recitantě, poukazuje na zásadní moment dějin spásy: *Dnes se nám narodil Spasitel, Kristus Pán*³⁹⁷. Radost naplňující člověka, když vidí vycházet „Slunce spravedlnosti“, tak dosahuje v propriu této mše svého vrcholu. Ve „zvukomalebnosti“ antifony se jakoby ozývají slova sv. Augustina:

Probud' se, člověče! Pro tebe se Bůh stal člověkem. [...] Věčně bys byl mrtev, kdyby se nebyl narodil v čase. Nikdy bys nebyl vysvobozen z hříšného těla, kdyby na sebe nebyl přijal tělo, jaké mají hříšní lidé. [...] Slavme radostně příchod naší spásy, našeho vykoupení.³⁹⁸

Z řady titulů³⁹⁹, z nichž jsou v antifoně využity čtyři, je semiologicky nejzajímavější *Admirabilis*. Můžeme jen uvažovat, proč je zrovna tento titul autorem vyzdvižen. Podivuhodnost Božího jednání, které výstižně popisuje sv. Augustin, když říká: „*Stal se tedy tvorem ten, který je Stvořitelem, aby ten, který se ztratil, byl znovu nalezen. [...] Člověk padl, ale Bůh sestoupil. Politováníhodným způsobem klesl člověk, ve slitovnosti však sestoupil Bůh.*“⁴⁰⁰ V kontextu SZ tradice člověk uvažuje o Boží vznešenosti a majestátnosti s nesmírnou bázni a respektem, zatímco v betlémské události Bůh podivuhodně poodhaluje svou vznešenost v malém dítěti. Pokud si připomeneme neumaci tohoto slova (tristrofa na nepřízvučné slabice), vyvstane nám před očima spojitost se slovy *hodie* a *natus*, o nichž jsme mluvili výše. Ve všech případech je použita tatáž neuma. Snad na základě této úvahy je možné autorovo vyzdvižení titulu *Admirabilis* chápat jako oprávněné.

Poslední významný moment tvoří spojení *cuius regni*. Již při semiologické analýze jsme upozornili na některé zajímavé aspekty, které vystupují na povrch. Pokud si uvědomíme, že „radostná zvěst“, kterou Kristus svým příchodem na svět

³⁹⁷ Srov. Lk 2,11.

³⁹⁸ Sv. AUGUSTIN. *Sermo 185* : PL 38, 997-998 (český překlad dle: *Lekcionář pro modlitbu se čtením I.*, Praha: Česká liturgická komise, 1988, s. 106).

³⁹⁹ Takto chápe Iz 9,5b sv. Jeroným, když MT text překládá jako: *et vocabitur nomen eius Admirabilis, Consiliarius, Deus, Fortis, Pater futuri saeculi, Princeps pacis*. Srov. VLKOVÁ, G. I., „Jméno dítěte v Iz 9,5“, In CHALUPA, P., ZAJÍCOVÁ, L. (eds.), *Láska z čistého srdce, z dobrého svědomí a z upřímné víry*, Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Cyrilometodějská teologická fakulta, 2008, s. 53.

⁴⁰⁰ „Factus est igitur qui fecerat, ut inveniretur qui perierat. [...] Homo igitur cecidit, sed Deus descendit: cecidit homo miserabiliter, descendit Deus misericorditer.“ Sv. AUGUSTIN, *Sermo 128 – In Natali Domini, XII* : PL 39,1997 (český překlad dle *Lekcionář pro modlitbu se čtením I.*, s. 144.

člověku přináší, je založena na poselství o příchodu Božího království⁴⁰¹, nebude uvedený semiologický akcent teologicky nepodložený. Zájmeno *cuius*, které je neumově ozvláštněno kvartovým postupem k nejvyššímu tónu antifony, jen implicitně dodává, že příchod Božího království je identifikován s událostí narození Mesiáše.

Z pohledu biblické exegeze stojí v centru pozornosti zvláště verš Iz 9,5b, který patří mezi velice diskutované úryvky knihy Izaiáš. I když se podrobně touto problematikou zabývat nebudeme, text je natolik zajímavý, že by bylo chybou, některé z názorů zde nezmínit. Primárně bude záležet na tom, zdali jako pramen použijeme řeckou či hebrejskou verzi daného textu. Hebrejský (masoretský) text Iz 9,5b se dosti odlišuje od řeckého znění LXX.⁴⁰² Zde se nabízí otázka, jaký text sloužil jako předloha pro řecké znění LXX.⁴⁰³

Podle hebrejské verze bývá jméno interpretováno nejčastěji jako řada titulů. V tomto pojetí překládá hebrejský text také sv. Jeroným:⁴⁰⁴ „*et vocabitur nomen eius Admirabilis, Consiliarius, Deus, Fortis, Pater futuri saeculi, Princeps pacis.*“⁴⁰⁵ Jelikož text antifony vychází z Vulgáty, nebudeme se podrobně řeckou verzí na tomto místě zabývat.

Podle některých biblistů se text vztahuje k události narození dítěte, budoucího vládce, podle jiných k nástupu nového panovníka. Na poli biblické exegeze se setkáme s mnoha teoriemi souvisejících s možnou inspirací proroka Izaiáše. Někteří biblisté spatřují inspiraci v titulatuře asyrských králů. Prorok mohl snad zformulovat jméno dítěte na protest vůči politice Achaza a jeho dvora. Další možná inspirace odkazuje na pět vznešených titulů, které byly součástí intronizačního protokolu ve starém Egyptě. Jiní autoři vyjadřují skepsi vůči inspiraci cizími vlivy a upozorňují spíše na ty prvky v textu, které vykazují podobnost s náboženskou tradicí Izraele.

⁴⁰¹ U všech evangelistů stojí na počátku Ježíšova veřejného působení radostná zvěst o Božím království. U Mk Ježíšovo veřejné působení začíná po události uvěznění Jana kázáním v Galilei: „*Naplnil se čas a přiblížilo se Boží království.*“ (Mk 1,15a) Podobně mluví o počátku Ježíšova působení Mt 4,17. Lk ve 4,14nn sice explicitně o Božím království nepíše, nicméně ve stejném duchu poselství Mk a Mt rozvádí, když cituje proroka Izaiáše. Pouze evangelista Jan spojuje Boží království s věčným životem (Srov. Jan 3,1nn). Srov. MAREČEK, P., *Biblická teologie*, skriptum ke kurzu Biblická teologie, Olomouc: CMTF UP, 2005, s. 39.

⁴⁰² Hebrejský text tohoto verše by bylo možno přeložit: „*a bude nazván jménem Podivuhodný rádce/Div plánuje – Bůh bohatýr – Otec věčnosti – Kníže pokoje*“. V řecké septuagintě (dále LXX) najdeme: „*a bude nazván jménem Posel velkého úradku, neboť přivedu pokoj na knížata, pokoj a zdar jemu*“. Srov. VLKOVÁ, G. I., „Jméno dítěte v Iz 9,5“, s. 51 – 63.

⁴⁰³ Srov. *Ibid.*, s. 52.

⁴⁰⁴ Srov. *Ibid.*, s. 53.

⁴⁰⁵ Iz 9,6 (VUL)

Z hlediska teologického je však důležitější, na co tyto tituly odkazují. Někteří autoři se domnívají, že se v Iz 9,5b odráží hyperbolický způsob vyjadřování, charakteristický pro královskou ideologii ve starověkém Izraeli, a text chápou jako vyjádření naděje vkládané do příchodu nového panovníka.

4.2.3.2 Anfitona ad communionem Exsulta filia Sion

Na rozdíl od introitu, communio mše za svítání nevychází z Izaiášových ani žalmových textů. Verš antifony je převzat z knihy proroka Zachariáše (Zach 9,9), přesněji z druhé části této knihy, tzv. Deutero-Zachariáše⁴⁰⁶. I když se někteří badatelé na přelomu 19. a 20. stol. přikláněli k názoru, že by autorem textů druhé části mohl být předexilní prorok, jeví se jako pravděpodobnější uvažovat o pozdější dataci. Mnohé výroky, v nichž je patrný velký zájem o Sión, výrazně připomínají knihu Izaiáš.⁴⁰⁷

Biblický verš, který tvoří základ antifony, obsahuje výzvu k radosti určenou Siónské dceři (v. 9a) a proroctví o králi, který nepřijíždí dle očekávání na koni, ale na oslátku (v. 9b). Tento motiv představuje krále, který přináší pokoj a mír, neboť kůň je symbolem války.⁴⁰⁸ Podobně při narození Spasitele zvěstují andělé poselství pokoje a míru, když oznamují „*Sláva na výsostech Bohu a na zemi pokoj lidem, ve kterých má Bůh zalíbení.*“ (Srov. Lk 2,14).⁴⁰⁹ Papež Lev Veliký dodává: „*Co však můžeme nalézt v pokladnici štědrosti Páně vhodnějšího k oslavě tohoto svátku nežli pokoj, který byl poprvé zvěstován zpěvem andělů při narození Pána?*“⁴¹⁰

⁴⁰⁶ V knize proroka Zachariáše musíme rozlišit dvě hlavní části: kap. 1–8 a 9–14. Zatímco první část obsahuje proroctví podobná poselství proroka Agea (přesná datace výroků; zmiňují se zde postavy Zorobábel a Jozua), druhá část je již psána v odlišném stylu. Nevystupuje zde žádná konkrétní osoba a datace výroků úplně chybí. Z těchto důvodů je považována za dílo jiného autora a označována jako Deutero-Zachariáš. Srov. VLKOVÁ, G. I., *Úvod do prorocké a mudroslovné literatury Starého zákona*, s. 52.

⁴⁰⁷ Srov. *Ibid.*, s. 52n.

⁴⁰⁸ VLKOVÁ, G. I., *Úvod do prorocké a mudroslovné literatury Starého zákona*, s. 54.

⁴⁰⁹ Srov. *Ibid.*

⁴¹⁰ „*Quid autem in thesauro Dominicæ largitatis ad honorem præsentis festi tam congruum possumus invenire, quam pacem, quæ in nativitate Domini prima est angelico prædicata concentu?*“ LEV VELIKÝ, *Sermo 26 – In Nativitate Domini, VI* : PL 54, 214A (český překl. dle *Lekcionář pro modlitbu se čtením I*, s. 111).

Kvadratický notový zápis antifony *Exsulta filia Sion*⁴¹¹ včetně paleografických neum SG je uveden v Ant. 6:

CO. IV

E X-súlta fí-li-a Si-on, lau-da fí-li-a Ie-

rú-sa-lem : * ecce Rex tuus ve-nit sanctus, et Salvá-tor mun-di.

Ant. 6: Exsulta filia Sion

*Exsulta*⁴¹² *filia Sion, lauda filia Ierusalem, ecce Rex tuus venit*⁴¹³ *sanctus, et Salvator*⁴¹⁴ *mundi.*⁴¹⁵

- Jásej, dcero síónská, vzdávej chválu, dcero jeruzalémská – hle, Král tvůj přichází/přišel svatý a Zachránce světa. (doslov. překl.)
- Zajásej, síónská dcero, zaplesej, dcero jeruzalémská: hle, přichází tvůj Král, Svatý, Spasitel světa. (ČM, s. 137)

Antifona communia je parafrází verše Zach 9,9. Pro srovnání uvádíme kompletní text, jak je uveden ve Vulgátě, a další možné české překlady:

*Exsulta satis filia Sion iubila filia Hierusalem ecce rex tuus veniet*⁴¹⁶ *tibi iustus et salvator*⁴¹⁷ *ipse pauper*⁴¹⁸ *et ascendens super asinum et super pullum filium asinae.*
(VUL)

⁴¹¹ STINGL, A., *Gregor & Taube* [online], B.5.c-5, dostupné na: <http://www.gregor-und-taube.de/B.05c_Am_Morgen.pdf>. Srov. také GT 46 CO.

⁴¹² Imp. sg. slovesa „exulto, -are“, tj. „jásat“, pův. dokonce „vyskakovat“ (z lat. „ex-“ a „salio, -ire“).

⁴¹³ Zápis připouští dvojnásobnou výslovnost: a) s krátkým kmenovým vokálem, což je tvar 3. os. sg. ind. prez. akt., tj. „přichází“; b) s dlouhým kmenovým vokálem, což je tvar 3. os. sg. ind. perf. akt., tj. „přišel“; v obou případech se jedná o sloveso „venio, -ire“, tj. „přicházet“.

⁴¹⁴ Salvator – činitelské substantivum od slovesa „salvo, salvare“ (zachránit, spasit, uzdravit), tj. „zachránce, spasitel, uzdravitel“.

⁴¹⁵ Srov. Zach 9,9 (VUL).

⁴¹⁶ Veniet – futurum slovesa „venio, venire, veni, venturus“, tj. „přicházet“; zde 3. os. sg., tzn. „přijde“.

⁴¹⁷ Salvator, salvatoris, m. – spasitel, zachránce.

⁴¹⁸ Pauper – chudý.

- Rozjásej se, siónská dcero, dcero jeruzalémská, propukni v hlahol! Hle, přichází k tobě tvůj král, spravedlivý a zachráněný, pokořený, jede na oslu, na oslátku, osličím mláděti. (ČEP)
- Hlasitě zajásej, siónská dcero, zaplesej, dcero jeruzalémská, hle, tvůj král k tobě přichází, je spravedlivý a přináší spásu, je pokorný a jede na oslu, na oslátku, osličím mláděti. (BLP)
- Hlasitě jásej, siónská dcero! Křič radostí, dcero jeruzalémská! Hle, přichází k tobě tvůj král: je spravedlivý a vítězný, pokorný, sedí na oslu, na oslátku, mláděti oslice. (ČJB)

Modální charakteristika

Frygický plagální modus⁴¹⁹ bývá užíván v antifonách communia mnohem častěji než modus autentický.⁴²⁰ Základní strukturální stupeň neboli finalis je posazen na stupeň *Mi*. Recitantou modu (tenor) čili hlavním strukturálním stupněm je *la*. Hranice modálního prostoru tvoří shora stupeň *mi/re* a dolní hranici stupeň *do*. Mezi modálně důležité stupně dále patří také *fa*, tzv. subsemitonální stupeň se silnou přitažlivostí k finalis.⁴²¹

Semiologická analýza

Analýza antifony je cíleně zaměřena k centrální teologické výpovědi, jež je obsažena především v druhé části. Podrobná analýza jednotlivých slov vzhledem k teologické koncepci není v tomto případě zcela nezbytná.

První frázi antifony záměrně nerozdělujeme. Její rytmický průběh působí jednoduše a neobsahuje žádnou výraznější změnu. Přirozené artikulaci akcentové slabiky odpovídá parciálně kurentní salicus ve slově *filia*, a také torculus ve slově *Sion*, čímž bude třetí nota tohoto torculu mírně protažena. Užití kvartového sestupného skoku na slabice *Si*, i když působí netypicky, odpovídá neumaci

⁴¹⁹ Také IV. modus či deuterus ke kvartě.

⁴²⁰ Srov. SADIE, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians IX*, Table 1, s. 594.

⁴²¹ Srov. OREL, J., *Gregoriánský chorál – interpretace*, s. 35.

akcentové slabiky slova *Ierusalem*, kterou najdeme ve druhé polovině verše. Z melodického pohledu nás zaujme již první slovo antifony – *exulta*. I když nelze v kontextu celé antifony hovořit o zásadní důležitosti, jistý sestupný sekvenční melodický postup, zvýrazněný diminutivní liquescencí na přízvučné slabice, působí neobyčejně. Rekonstrukce melodie slova *exulta*, kterou zde uvádíme, se odlišuje od kvadratického zápisu v GR a GT.⁴²²



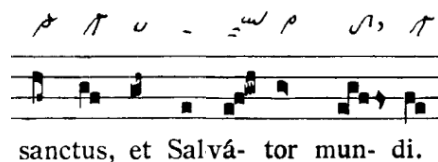
Textové rozvinutí první fráze se také odráží v melodické oblasti. Zatímco ve slově *exulta* byla melodie posazena spíše kolem finalis, ve slově *lauda* vystupuje v podobě rozděleného quilisma scandicus nad tenor. Na stupni *si* navíc najdeme augmentativní liquescenci, která přivádí melodii znovu na tenor. Zajímavěji je také zpracováno slovo *filia*. V první části šlo pouze o jednoduchý, parciálně kurentní salicus na akcentové slabice, nyní již vidíme na stejné slabice výrazněji artikulovaný pes dosahující nejvyššího tónového stupně antifony. Precizní artikulaci dosvědčuje dodatkové písmeno „t“ (tzn. tenere – držet). Určitý melodický „paralelismus“ můžeme vidět také ve slovech *Sion – Ierusalem*. V obou případech nalezneme na akcentové slabice torculus obsahující kvartový sestupný skok na finalis.



Na začátku druhé části se musíme pozastavit u slov *Rex tuus*. Ačkoli první z nich je neumováno pouze virgou, dodatkové písmeno „t“ (tenere) velmi jasně indikuje precizní artikulaci a vyzpívání slova s přiměřeným zadržením. Slovo *tuus* je zaznačeno jako presus maior, přičemž jeho první nota ještě navíc obsahuje episema (⁂). Uvedenou neumací slov vznikají dva akcenty za sebou. Z těchto okolností vyvstává další důležitý teologický akcent, implicitně odkazující na antifonu introitu, v němž byl v závěru zdůrazněn pojem *království*. Poslední slovo uvedené fráze je

⁴²² Srov. GT 47,3.

klasickým kadenčním typem. Pes subbipunctis resupinus (↘↗), obsahující nekurentní pes quadratus, sice rytmus fráze na prvních dvou tónech mírně zadrží, přesto se nejeví jako opodstatněné považovat slovo v dané koncepci antifony za klíčové pro teologickou výpověď



Až do této závěrečné fráze melodie plynula v poměrně rychlejším a plynulém tempu. Počínaje slovem *sanctus* začíná být rytmický pohyb antifony zvolněn. Ze semiologického pohledu je možné tuto poslední část verše považovat za nejdůležitější pro teologickou výpověď antifony. Budeme-li podrobně sledovat melodicko-rytmický průběh závěrečné části, upoutá naši pozornost již neumace prvního slova – *sanctus*. Obě slabiky jsou psány nekurentně, přičemž pomalejší rytmický pohyb na první slabice je obohacen diminutivní liquescencí. Bez povšimnutí nelze ponechat ani spojku *et*. Diminutivní liquescence je v tomto případě psána výrazněji na recitantě. Ani neumace slova *Salvator* není uváděna zcela zběžně. Melodie na akcentové slabice vyplňuje rozsah od finalis až k tenoru výrazně artikulačním způsobem. Použitím augmentativní liquescence na poslední slabice *tor* je patrný autorův záměr, plynule propojit obě poslední slova *Salvator – mundi*, což jen podtrhuje jejich neoddělitelný teologický význam. Jediným důvodem příchodu Spasitele na svět je, aby byl svět skrze něj zachráněn.

Stručné shrnutí teologické výpovědi

Z pohledu semiologie v antifoně nalezneme tři místa, jež se zdají být významnými pro teologickou výpověď. První z nich, *lauda filia Ierusalem*, je výzvou k chvále adresované Izraeli, které chápeme jako textové i hudební rozvedení první části verše *Exsulta filia Sion*. Biblisté uvedený úryvek spojují se Zach 2,14n: „*Plešej a raduj se, síónská dcero, neboť už přicházím a budu bydlet uprostřed tebe, je výrok Hospodinův. V onen den se mnoho pronárodů přidruží k Hospodinu. Stanou se mým lidem a já budu bydlet uprostřed tebe.*“ Verš obsahuje výzvu k radosti, že Hospodin

bude přebývat uprostřed svého lidu a mnohé národy se připojí k Hospodinu.⁴²³ Poněkud větší závažnost bychom mohli přikládat druhé části antifony. V rámci semiologické analýzy jsme se zastavili u fráze *Rex tuus*. Užití dodatkového písmena „t“ u virgy a pes quasu indikuje preciznější artikulaci obou slov, a tím i jejich vyzdvižení z dosud spíše plynulejší melodické linie. Akcentace zájmena *tuus* (překl. tvůj Král) nepřímou upozorňuje na skutečnost, že král, který přichází, je tím, kterého izraelský národ tak dlouho očekával: Mesiáš, jenž je králem Izraele z Davidova rodu. Budeme-li brát v potaz celý biblický kontext verše, král, který přijíždí na oslátku, je představován jako pokorný a spravedlivý. Biblisté v uvedené charakteristice krále spatřují implicitní odkaz na Zach 4,6, v němž najdeme Hospodinův příslib zaručující Zorobábelovi vítězství, kterého ovšem nedosáhne svou mocí ani silou, ale výhradně Hospodinovým duchem (Srov. Zach 4,6).⁴²⁴ Událost narození Mesiáše jako chudého a prostého dítěte je protknuta duchem tohoto poselství.

Poslední významná část (*sanctus et Salvator mundi*) není přesně převzata z biblického textu. Nicméně lze ji porozumět v daném kontextu verše dle znění Vulgáty. Slovo *Salvator* zde najdeme jako součást charakteristiky krále. Velmi bohatá neumace obou slov zřejmě naznačuje, že záchrana, kterou právě narozený Král přináší, se nevztahuje jen na vyvolený lid (*Filia Sion – Ierusalem*), ale dotýká se celého světa (*Salvator mundi*). Bůh přichází spasit každého člověka. Papež Lev Veliký k tomu dodává:

Nikdo není vylučován z účasti na tomto nadšení, všichni mají tentýž společný důvod k radosti; neboť náš Pán, přemožitel hříchu a smrti, nikoho sice neshledal bez viny, ale přišel, aby všechny vysvobodil.⁴²⁵

Tuto myšlenku dále rozvádí antifona *communis* v závěru slavnosti Narození Páně.

⁴²³ Srov. CONRAD, E. W., *Zechariah*, Sheffield: Sheffield Academic Press, 1999, s. 160.

⁴²⁴ Srov. *Ibid.*

⁴²⁵ „Nemo ab hujus alacritatis participatione secernitur, una cunctis laetitiae communis est ratio: quia Dominus noster, peccati mortisque destructor, sicut nullum a reatu liberum reperit, ita liberandis omnibus venit.“ LEV VELIKÝ, *Sermo 21 – In Nativitate Domini nostri Jesu Christi, I* : PL 54, 191A (český překlad dle *Lekcionář pro modlitbu se čtením I*, s. 111)

4.2.4 Missa in die

Zatímco v mešním formuláři mše za svítání byla dominantní tematika vycházejícího světla jakožto obrazu přicházejícího Mesiáše na svět, mše ve dne je liturgickým vrcholem celé slavnosti Narození Páně. Slavnostnímu charakteru odpovídá také repertoár mešního propria, jehož vlastní texty pramení z několika biblických knih. Pro antifonu introitu je již podruhé použit biblický text z Izaiáše (Iz 9,5), který jsme v parafrázované podobě slyšeli v introitu mše za svítání, antifona communia pak textově vychází z Ž 98,3cd.

Zpěvy této poslední mše slavnosti jsou nesený v radostném duchu. Hudební vyjádření této radostnosti je patrné již od prvních tónů vstupní antifony jejíž iniciium, výrazně diferencované od všech předchozích příkladů, poukazuje na zásadní postavení slavnosti ve dne. Radost z daru spásy, kterou nyní plně prožíváme, není založena na události, která je takřka „na dosah ruky“, ale především v samotné skutečnosti, která právě nastala.

4.2.4.1 Antifona ad introitum Puer natus est

Antifona introitu mše ze dne patří k nejbohatšímu gregoriánskému repertoáru. Text antifony vychází ze stejného biblického verše jako při introitu mše za svítání (Iz 9,5b), proto se jeho biblickým kontextem nyní zabývat nebudeme.⁴²⁶ Nicméně najdeme zde nemalé odlišnosti jak textového tak melodického rázu. Přinejmenším musíme podotknout, že latinský text antifony *Lux fulgebit* odpovídá spíše MT, zatímco závěrečná fráze antifony *Puer natus – magni consilii Angelus* – je latinským překladem řeckého textu LXX (μεγάλης βουλῆς ἄγγελος – Posel velkého úradku). Mezi odborníky dodnes zůstává otevřena otázka, který text byl použit jako předloha LXX. Biblisté uvádějí možnost, že se překladatel použitím slova ἄγγελος inspiroval například hebrejským textem Ž 103,20: „Dobrořečte Hospodinu, všichni jeho andělé, silní bohatýři.“ Někteří biblisté zde spatřují podobnost hebrejského znění výrazu „bohatýři“, které ve tvaru singuláru najdeme v MT Iz 9,5b. Překladatel tedy mohl použít výraz ἄγγελος, protože jej lze v uvedeném kontextu žalmu LXX chápat jako

⁴²⁶ Srov. 4.2.3.1 Antifona ad introitum Lux fulgebit, s. 98n.

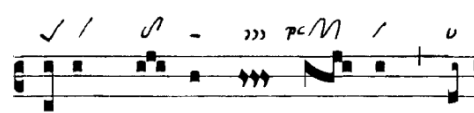
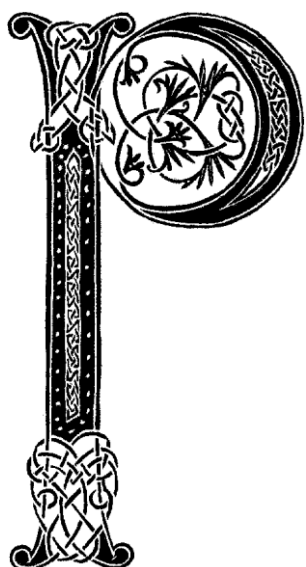
synonymum pro spojení „silní bohatýři“. Spojní μεγάλης βουλής se objevuje ještě jednou v LXX v knize Jeremiáš: „Ty jsi Bůh veliký, bohatýr, ... *veliký v úradku*...“ (Jer 39,18b–19 [LXX]). Někteří biblisté zvažovali možné ovlivnění překladatele právě tímto Jeremiášovým textem. Interpretace úryvku je dosti komplikovaná, proto se touto problematikou podrobně zabývat nebudeme.⁴²⁷

Mnohem důležitější je otázka teologického odůvodnění pro použití zrovna tohoto spojení, které ve Vulgátě nenajdeme. I když se nyní pohybujeme pouze na rovině hypotézy, určitý klíč bychom mohli najít při srovnání introitů obou mešních formulářů, které vycházejí ze stejného biblického textu Iz 9,5b, tj. antifona introitu *Lux fulgebit* a *Puer natus est*. Pokud tyto aspekty dále zvážíme v teologickém kontextu slavnosti Narození Páně, zdá se, že vysvětlení se vzájemně doplňují. Antifona *Lux fulgebit* více zdůrazňuje identitu narozeného Dítěte, jehož jméno charakterizuje výčet několika titulů. V introitu *Puer natus est* má být toto dítě nazváno jako „*Posel velkého úradku*“, což více poukazuje na poselství, které dítě přináší, totiž poselství spásy.

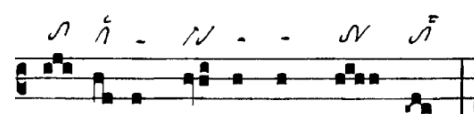
Kvadratický notový zápis antifony *Puer natus est*⁴²⁸ včetně paleografických neum SG je uveden v Ant. 7:

⁴²⁷ Srov. VLKOVÁ, G. I., „Jméno dítěte v Iz 9,5“, s 59n.

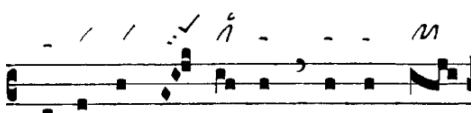
⁴²⁸ STINGL, A., *Gregor & Taube* [online], B.5.d-1, dostupné na: <http://www.gregor-und-taube.de/B.05d_Am_Tag.pdf>. Srov. také GT 47 IN.



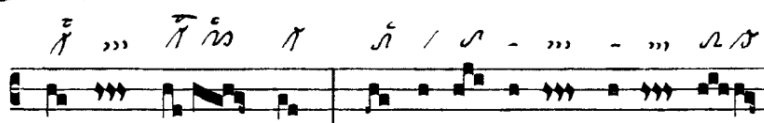
U-ER na- tus est no- bis, et



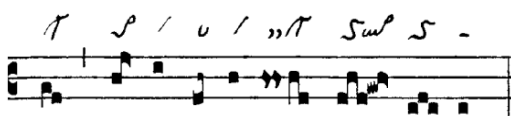
fí- li- us da- tus est no- bis :



cu- ius impé- ri- um su- per hú-



me- rum e- ius : et vo- cá- bi- tur nomen e-



ius, magni consí- lii An- ge- lus. P.

Ant. 7: Puer natus est

*Puer*⁴²⁹ *natus est*⁴³⁰ *nobis, et filius datus est*⁴³¹ *nobis, cuius imperium*⁴³² *super humerum eius et vocabitur nomen eius,*⁴³³ *magni consilii*⁴³⁴ *Angelus.*⁴³⁵

- Chlapec se nám narodil, byl nám dán syn, jehož vláda je na jeho ramenou a bude se nazývat: Posel velké zprávy/zvěsti. (doslov. překl.)

⁴²⁹ Puer – pův. „dítě“ (chlapec i děvče), specif. „chlapec“ (oproti odvoz. „puella“ – děvče), resp. „syn“, event. „sluha, služebník“.

⁴³⁰ 3. os. sg. ind. perf. od slovesa „nascor, nasci, natus sum“ s významem „narodit se, vzniknout, vyrůst“; zde tedy „narodil se“, resp. „je narozen“.

⁴³¹ 3. os. sg. ind. perf. pas. od slovesa „do, dare, dedi, datum“, tj. „byl/je dán“ (lat. perfektum pokrývá významový plán perfekta i aoristu).

⁴³² Imperium (odvoz. od slovesa „impero, imperare“) – pův. „rozkaz“, „velení“, zvl. „velitelská pravomoc“, „moc vrchního velitele“, „úřad vrchního velitele“, odtud „vláda (římského císaře za principátu)“, „vladařská moc“, resp. „sféra vlády“, tudíž „říše, vláda, panství“.

⁴³³ Doslova „a bude nazváno jméno jeho“.

⁴³⁴ Jedná se o gen. sg. – radění se, rada, shromáždění (v hebrejském znění je participium slovesa „jáats“, které znamená oznámit, sdělit, varovat – proto nepřekládám substantivem v nom. „rádce“ – viz ČEP, ale vzhledem k hebrejskému participiu, které latina překládá subst. *consilium*, volím překlad bližší hebrejskému znění).

⁴³⁵ Srov. Iz 9,6 (VUL); Ž 97,1 (VUL).

- Dítě se nám narodilo, syn je nám dán, vládu má na svém rameni a dostal jméno: podivuhodný rádce. (ČM, s. 137)

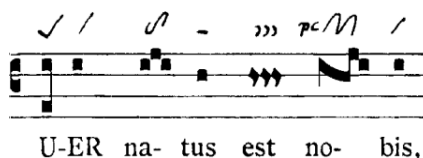
Verš antifony je parafrází textu Iz 9,5b na základě textu Vulgáty, až na poslední část *magni consilii Angelus*, jež je odvozena z latinského překladu LXX. Tuto problematiku jsme nastínili v úvodu k této antifoně.⁴³⁶ Srovnáním překladů verše, jak je uveden ve Vulgátě, jsme se již zabývali při rozboru antifony introitu v mešní formuláři mše za svítání, proto jej zde již neuvádíme.⁴³⁷

Modální charakteristika

Mixolydický autentický modus⁴³⁸ má finalis posazenou na tónový stupeň *Sol*. Funkci hlavního strukturálního tónu (finalis) zde plní *re*. Oblast modálního prostoru vymezuje shora zpravidla stupeň *sol*, spodní hranici pak stupeň *re*. Vzácně může docházet také k rozšíření této spodní hranice až ke stupni *do*. Jako stupeň vnitřních (spojovacích) kadencí je označován subsemitonální, modálně důležitý stupeň *fa*. Pro *quilisma* bývá nezdědka využíván průchodný stupeň *mi*. Stupeň *si* (*durum*) patří mezi sekundární strukturální stupně. *Sib* (*si molle*) je většinou nejisté, pokud není podmíněno centonizací.⁴³⁹

Semiologická analýza

Antifona má poněkud složitější kompozici a vyžaduje podrobnější analýzu. Přesto jednotlivá slova či spojení nerozebíráme izolovaně, ale ponecháváme je v celku jednotlivých částí a frází.



Velmi slavnostní charakter antifony je patrný již od prvního slova, čemuž výrazně napomáhá kvintový skok ve slově *puer* na samém počátku, evokující v posluchači slavnostní zvuk fanfáry. Jelikož se jedná o větší intervalový rozsah, vyžaduje také velkou vážnost, a je také proto neumován jako *pes quadratus* (nekuretní). Autor měl záměr upozornit již prvními tóny vstupní antifony na

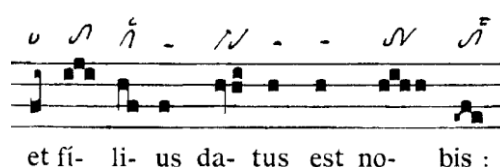
⁴³⁶ Srov. 4.2.4.1 Antifona ad introitum Puer natus est, s. 114.

⁴³⁷ Srov. 4.2.3.1 Antifona ad introitum Lux fulgebit, s. 99.


⁴³⁸ Jinak také VII. modus či tetrardus ke kvintě.

⁴³⁹ Srov. OREL, J., *Gregoriánský chorál – interpretace*, s. 35.

slavnostnost liturgie, která nyní – při mši ve dne – dosahuje svého vrcholu. Je nutné brát v potaz, že zpěváci každé *scholy cantorum* znali velmi dobře všechny nápěvy mešního *propria* a věděli, že tento charakteristický kvintový začátek odpovídá několika dalším významným slavnostem liturgického roku.⁴⁴⁰ Tristrofa na aktivním slovese *est* akcentuje teologický význam tohoto slova – Bůh se skutečně stal člověkem. Závěr fráze je neumován ornamentálním způsobem jako kurentní *porrectus flexus*. I přes relativně rychlejší průběh neumy by nemělo dojít k neúměrnému zrychlení, na což upozorňují dodatková písmena „pc“ (tj. *parvum celeriter* – poněkud rychle).



Spojka *et* na počátku druhé fráze neobsahuje zcela prostou neumaci. Je na místě upozornit na odlišnost kvadratického zápisu diminutivní *liquescence*, který dle rekonstrukce melodie přesněji odpovídá původnímu zápisu. Oproti GT, v němž je neuma přepsána do kvintového skoku, přepis do kvadratické notace podle nejnovější rekonstrukce uvádí kvartový vzestupný skok.⁴⁴¹ Úprava *liquescence*, jak je uvedena v GT, se dá chápat jako pozdější snaha přizpůsobit melodii prvnímu slovu antifony. Odlišný vzestupný interval příkládá spojce *et* větší závažnost. Teologická výpověď uvedené výraznější artikulace *liquescentní* neumy je obtížně zachytitelná. Lze jen předpokládat autorův záměr zběžně nepřehlédnout v latině tak velmi příbuzné klíčové výrazy obou melodických frází *puer* a *filius*, které jsou spojkou *et* plynule propojeny. Narození malého dítěte – chlapce⁴⁴² – může zdůraznit význam přijetí našeho lidství, zatímco *filius* odkazuje implicitně na vztah synovství, tedy odkaz na božský původ narozeného dítěte.

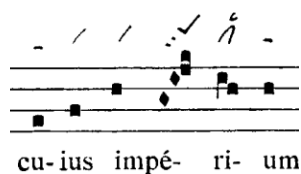
Zpomalený průběh melodie ve slově *datus* (salicus s počáteční artikulací ) má spojitost s jednoslabičným slovesem *est*, které musí být artikulováno dosti

⁴⁴⁰ Stejný začátek charakteristický kvintovým skokem v prvním slově najdeme také v antifoně introitu čtvrté neděle adventní *Rorate caeli* (Srov. GT 34,4); v antifoně *Hosanna filio David* na počátku liturgie Květné neděle (Srov. GT 137,1); v *communium* slavnosti Soslání Ducha Svätého *Factus est repente* při mši ve dne (Srov. GT 256,1) aj.

⁴⁴¹ Srov. GT 47,6.

⁴⁴² Slovo *puer* přesněji odpovídá znění Vulgáty, kde najdeme pojem *parvulus* (chlapeček). Srov. Iz 9,6 (VUL). Latinský výraz *puer* na prvním místě znamená „malé dítě“, chápáno v mužském rodě, a tedy synonymum pro „syna“ – viz pozn. 427.

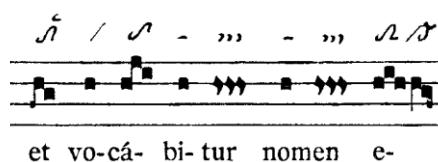
precizně, proto předchozí neuma mírně zadrží tempo. Fráze je uzavřena kadenčním torculem se slabým začátkem na druhé slabice slova *nobis* (tzv. initio debilis), jemuž předchází méně častý kvartový skok. Uvedená neumace torculu má zamezit, aby byl nesprávně položen akcent na první notu torculu.⁴⁴³ Dodatkové písmeno „t“ (tj. tenere – držet) se vztahuje pouze na poslední dvě noty.



V další části antifony najdeme dvě semiologicky významná místa. Prvním z nich, které vystupuje do popředí, je slovo *imperium*. Zadržovaný vícečetný scandicus (·✓) na akcentové slabice obsahuje dokonce tritonus (*si – fa*). Melodie také dosahuje na tomto místě nevyššího tónového stupně antifony (*fa*), takřka ke hranici modálního tónového prostoru (*sol*).



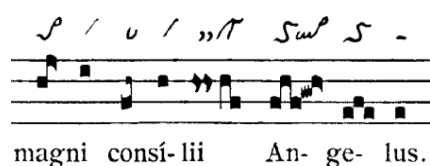
Další významné místo najdeme v rámci druhé části – *humerum eius*. Rytmické zvolnění na nepřízvučné slabice slova *humerum* (nekurentní clivis) je navíc zvýrazněno dodatkovým písmenem „t“ (*t*). Tristrofa na poslední slabice má na tomto místě spíše přípravný charakter zájmena *eius*, jež silně zdůrazněno nekurentní neumací. Závažnost neumy naznačuje také dodatkové písmeno „t“, které se v tomto případě vztahuje na oba tóny neumy clivis.



Antifona dále pokračuje v tempu kurentního charakteru. Plynulé propojení obou částí zaručuje torculus se slabým začátkem na spojce *et*. Ve spojení *vocabitur nomen eius* na první pohled zaujmou takřka po sobě následující tristrofy na neakcentovaných

⁴⁴³ Tento způsob neumace vedl postupně k redukci neumy na jednoduchý clivis.

slabikách slov *vocabitur* a *nomen*. Připomeňme, že v rámci celku je tristrofa použita ještě na dvou dalších místech – (*natus*) *est* a *humerum*. Spojitost těchto výrazů pomocí stejné neumace může být nápomocná postupnému porozumění teologickému významu antifony, nedá se však hovořit o jádru teologické výpovědi. Použití tristrofy má v některých případech spíše funkční význam – jako zpomalení kurentního rytmického průběhu a přípravu následujícího pojmu. Zájmeno *eius* se zdá mít podobný melodický průběh jako v předešlé frázi, čímž se také do určité míry vyzdvihuje jeho důležitost a úzké sepjetí slovních spojení *humerum eius* a *nomen eius*. Fráze není jasně modálně stanovena a vzbuzuje spíše dojem II. modu, z něhož je melodický vzorec zřejmě přejat.⁴⁴⁴



Neumový zápis závěrečné části antifony je velmi bohatý a svým způsobem vyzdvihuje každé slovo, vždyť právě k této výpovědi celá antifona směřuje. Pečlivé vyzpívání slova *magni* udává pes quadratus navíc obohacený augmentativní liquescencí (S). Neméně zajímavé je srovnání přepisu slova *consilii* do kvadratické notace uvedeného v GR, kde najdeme jednu notu navíc pro samostatnou artikulaci zdvojeného vokálu „i“.⁴⁴⁵ Přepis, který zde uvádíme (dle Stingla) má upozornit, že tyto hlásky se nikdy nevypisovaly. Neumový zápis – nekurentní clivis, kterému předchází bistrofa (»/) – naznačuje autorův záměr v závěru slovo zpomalit k přirozenějšímu propojení s následujícím výrazem. Slovo *Angelus* je již v pomalém tempu v podobě artikulačního torculu a quilisma pes s augmentativní liquescencí (S) a zcela evidentně završuje celou frázi, doznívající typicky kadenčním torculem. Neměli bychom také přehlédnout ještě jeden zajímavý postřeh. Počínaje frází *cuius imperium* nikde nenajdeme hlavní strukturální stupeň – finalis. Ten se objeví až zde, v úplném závěru antifony.

⁴⁴⁴ Srov. 4.2.2.1 Antifona ad introitum Dominus dixit ad me, s. 86.

⁴⁴⁵ Srov. GR a GT 48,3. GT však dává přidanou notu do závorky, čímž naznačuje neurčitost v artikulaci.

Stručné shrnutí teologické výpovědi

Teologickou výpověď antifony *Puer natus est*, postavenou na semiologické analýze, je možné vidět v několika aspektech. Předně každá část obsahuje alespoň jedno místo, které neumový zápis vyzdvihuje přinejmenším jako teologicky zajímavé. Nicméně v rámci celku bychom mohli jádro výpovědi spatřit ve dvou klíčových frázích: *cuius imperium super humerum eius* a v závěru ve spojení *magni consilii Angelus*, kterým antifona vrcholí. Zdá se, že obě fráze spolu úzce souvisí, vždyť veškerá vláda spočívající na Kristových ramenou je svým způsobem souhrnem poselství, které Mesiáš od svého narození představuje jakožto Boží úradek a záměr – záchrana člověka. Velmi zajímavý komentář k danému místu podává Tertullián:

Který král kdy poukázal na symbol své vlády, jež má na svých ramenou, a ne v koruně na své hlavě či v žezle ve své ruce? [...] Ne, jen nový král nového věku, Ježíš Kristus, král věčné slávy. On vyzvedl na své rameno vlastní vládu a majestát, jimž je kříž, takže od nynějška, tak jak dřívější prorocství předpověděla, kraluje jako Pán ze dřeva [kříže].⁴⁴⁶

Tento výklad, ačkoli spíše poukazuje na Kristovo velikonoční tajemství, odhaluje význam narození Mesiáše, jimž je záchrana z otroctví hříchu, do kterého člověk upadl. „*Vždyť Kristus [...] se rozhodl smýt z lidí hřích tím, že starého člověka přetvoří v nového.*“⁴⁴⁷ Závěr antifony, spojení *magni consilii Angelus*, rozvádí předcházející teologickou myšlenku. Neumový zápis fráze neopomíjí něčím ozvláštnit žádný z výrazů. Kristus je Posel, který člověku oznamuje odvěký Boží úradek o jeho spáse.

⁴⁴⁶ „Quis omnino regum insigne potestatis suae humero praefert, et non aut capite diadema aut manu sceptrum aut aliquam propriae uestis notam? Sed solus nouus rex aeuorum nouorum Christus Iesus nouae gloriae et potestatem et sublimitatem suam humero extulit, crucem scilicet, ut secundum superiorem prophetiam exinde dominus regnaret a ligno.“ TERTULLIANUS, *Contre Marcion III*, 19,2-3 : SCh 399,166.

⁴⁴⁷ ORIGENES, *Refutationis omnium haeresium*, Cap. 10,34 : PG 16, 3454C (český překlad dle: *Lekcionář pro modlitbu se čtením I*, s. 122)

4.2.4.2 Antifona ad communionem Viderunt omnes

Žalm 98, z něhož autor antifony přebírá třetí verš, je hymnickou oslavou Boha krále jako nejvyššího soudce celého světa. V kontextu žalmu je citovaný verš chválou velkých Božích činů v díle spásy. Jeho textovou předlohu lze předpokládat u Izaiáše,⁴⁴⁸ přesněji text Deutero-Izaiáše. Na základě těchto okolností je možné se domnívat, že žalm poukazuje na stejné historické události, jež situují Hospodinův příchod (v. 9) do babylonského zajetí. Avšak nelze ani vyloučit, že žalm odkazuje na širší spektrum významných událostí z dějin Izraele – přechod Rudým mořem, dobytí země Kanaán, záchrana od asyrské nadvlády nebo pád Babylonu.⁴⁴⁹

První tři verše žalmu vyzdvihují Hospodinovu věrnost a pravdivost, kterou prokázal tím, že přinesl záchranu izraelskému národu. Z několika výrazů třetího verše, v němž se hovoří o spáse „našeho“ Boha (*salutare Dei nostri*), lze usuzovat, že adresátem těchto slov je Izrael. Závěr žalmu pak tuto výpověď zaměřenou k izraelskému národu rozšiřuje, když odkazuje na Hospodinovu autoritu a věrnost ke všem lidem, která se nejen projeví v budoucnosti, ale uskutečňuje se již nyní. Tedy shrneme-li výše řečené, Boží spásné skutky ve prospěch Izraele jsou dobrou zprávou pro všechny lidi.⁴⁵⁰

Podobnost s Deutero-Izaiášem podtrhuje fakt, že první část třetího verše se takřka shoduje s částí Iz 52,10.⁴⁵¹ Nachází se zde podobná výpověď o tom, že skutky Boží záchrany jsou skutky „našeho“ Boha. U Deutero-Izaiáše nalezneme také paralelu k druhé části verše, a to v Iz 45,22.⁴⁵² V kontextu Iz je spása podmíněna obrácením, verš 98. žalmu naznačuje, že všechny končiny země mohou spatřit Hospodinovu spásu, která je již chápána jako důsledek jeho mocných činů.⁴⁵³

Kvadratický notový zápis antifony *Viderunt omnes*⁴⁵⁴ včetně paleografických neum SG je uveden v Ant. 8:

⁴⁴⁸ Srov. HRBATA, J., *Písně království II.*, s. 450.

⁴⁴⁹ Srov. GOLDINGAY, J., *Psalms. Volume 3, Psalms 90-150*, s. 120.

⁴⁵⁰ Srov. *Ibid.*, s. 119.

⁴⁵¹ „Hospodin obnažil svou svatou paži před zraky všech pronárodů. I spatří všechny dálavy země spásu našeho Boha.“ Iz 52,10.

⁴⁵² „Obraťte se ke mně a dojdete spásy, veškeré dálavy země. Já jsem Bůh a jiného už není.“ (Iz 45,22)

⁴⁵³ Srov. GOLDINGAY, J., *Psalms. Volume 3, Psalms 90-150*, s. 121.

⁴⁵⁴ STINGL, A., *Gregor & Taube* [online], B.5.d-5, dostupné na: <http://www.gregor-und-taube.de/B.05d_Am_Tag.pdf>. Srov. také GT 50 CO.

CO. I

V

I-dé- runt omnes fi- nes ter- rae sa- lu- tá- re De- i no- stri.

Ant. 8: Viderunt omnes

*Viderunt*⁴⁵⁵ *omnes fines terrae*⁴⁵⁶ *salutare Dei nostri.*⁴⁵⁷

- Uviděly všechny končiny země spásu našeho Boha. (doslov. překl.)
- Všechny končiny země uzřely spásu našeho Boha. (ČM, s. 138)

Antifona takřka přesně cituje Vulgátu, nicméně níže uvádíme doslovně převzatou citaci Ž 98 (97),3, včetně několika možných překladů:

Viderunt omnes termini terrae salutare Dei nostri. (VUL)

- Spatřily všechny dálavy země spásu našeho Boha. (ČEP)
- Uzřely všechny končiny země spásu našeho Boha. (BLP)
- Všechny dálavy země uviděly spásu našeho Boha. (ČJB)

Communio *Viderunt omnes* završuje slavnost Narození Páně a svou kompozicí, textovou, melodickou i modální, tvoří jednak jasnou paralelu ke communiu *Revelabitur* z první mše – vigilie, a tím i celý rámec propriálních zpěvů slavnosti. Tento fakt výstižně poukazuje na teologické a hudební propojení zpěvů propria a jejich celistvost, kterou pouze z výběru několika antifon nelze zachytit. Z těchto důvodů se nebudeme semiologickým rozbořem antifony zabývat ve stejném rozsahu, jako tomu bylo v předchozích příkladech.

⁴⁵⁵ 3. os. pl. ind. perf. akt. – uviděly, spatřily, zpozorovaly.

⁴⁵⁶ *Fines terrae* – od „finis“, tj. „mez, hranice“, „konec, cíl“, též v pl. „to, co se nachází mezi těmito konci či hranicemi (srv. české „končiny“) a „terra“, tj. „země“ (ve smyslu „hlína“, „souš“, „půda“, „krajina“, „planeta“ – podobně jako v češtině); tzn. „končiny země“.

⁴⁵⁷ Srov. Ž 97,3 (VUL).

Modální charakteristika

Antifona je psána v dórském autentickém modu, který se shoduje s modem antifony *communiae Revelabitur gloria Domini*. Pro podrobnější informace odkazujeme na modální charakteristiku, která je uvedena u této antifony.⁴⁵⁸

Semiologická analýza

Antifonu analyzujeme po větších celcích, přičemž v centru naší pozornosti stojí především první část antifony, jež obsahuje důležité indikace pro teologickou výpověď. Kvadratická melodie, kterou zde uvádíme dle jejího nejnovějšího restaurování, se mírně odlišuje od zápisu, jenž je uveden v GT.⁴⁵⁹

CO. I
V
I-dé- runt omnes fi- nes ter- rae

Antifonu jsme rozdělili na dvě části. Ačkoli působí poněkud ojedinele sekvenční melodický postup v podobě sekundového vzestupného pohybu ve slovech *viderunt omnes*, těžiště první části je evidentně na slovech *finis terrae*. Melodie je rozprostřena v rozmezí takřka oktávy, přičemž zvýraznění nejvyššího stupně je umocněno mírným zadržením. Dodatková písmena nad parciálně kurentním salicem (^{mott} (˘ ˘)), „mott“ (tj. molliter – měkce) na akcentované slabice slova *finis* upozorňují na měkkou artikulaci neumy. Slovo *terrae* obsahuje na první slabice pes s episematem, jež způsobí mírné zadržení melodie na nejvyšším stupni antifony. Téhož stupně pak dosahuje také melodický vzestup na akcentované slabice slova *salutare*. Melodie „zvukomalebně“ dokresluje teologickou myšlenku, že spása se nedotýká jen vyvoleného národa, ale všech končin země, což je nutné vidět v kontextu teologické výpovědi antifony *communiae Exsulta filia Sion*. Nutno upozornit, že fráze první části musí být plynule propojena s druhou částí, a to bez přerušení.

⁴⁵⁸ Srov. 4.2.1.2 Antifona ad communionem Revelabitur gloria Domini, s. 82.

⁴⁵⁹ Srov. GT 50,5.



Druhá část antifony je textově i melodicky shodná s antifonou communia *Revelabitur* z vigilie slavnosti. Jejím rozbořem se proto nyní nebudeme zabývat, přičemž odkazujeme na semiologický rozbor antifony *Revelabitur*.⁴⁶⁰

Stručné shrnutí teologické výpovědi

Biblisté vidí základní teologickou výpověď textu ve svědectví, že Bůh Izraele je Bohem celého světa. Požehnání, jimž Hospodin neustále provází vyvolený národ, není chápáno jen v tomto „omezeném“ pojetí Hospodinovy náklonnosti. Hospodin nikdy nebyl ani nebude pouze Bohem Izraele. Je neodvolatelně oddán Izraeli již od počátků jeho dějin, ale jeho požehnání má dosah a význam pro celý svět, pro každého člověka. Hospodin však nikdy v dějinách spásy nenavazuje vztah k člověku, který by nebyl zprostředkován vztahem k Izraeli. Obrací-li se člověk k Hospodinu, je to na základě toho, jak Hospodin působil v Izraeli. Hospodinův vztah s Izraelem zůstává modelem pro vztah každého věřícího, jenž se k Bohu obrací.⁴⁶¹

Předně musíme podotknout, že teologická výpověď založená na semiologickém rozboru antifony je v souznění s výše představenou teologickou koncepcí. Slovní spojení *finis terrae* v první frázi je evidentně neumováno tak, aby obě slova na sebe v rámci melodické linie upoutala pozornost. Melodický postup v rozmezí takřka oktávy je velmi ilustrativní a z muzikálního hlediska odkrývá něco z obsahu těchto slov. Paralelnost s antifonou communia vigilie, naznačená i shodnou melodií v druhé části (*salutare Dei nostri*), je patrná také na textové rovině. V antifoně *Revelabitur* je uváděno sloveso „vidět“ ve tvaru futura (*videbit omnis caro*), což lze chápat jako radostné očekávání události, která má brzy nastat. V závěru slavnosti se objevuje podobná formulace (*viderunt omnes finis terrae*), v níž je sloveso uváděno ve tvaru perfekta, zde ve smyslu konstatování události, která již nastala. Navíc tak použití těchto výrazů vytváří určitý rámec propriálních zpěvů celé slavnosti.

⁴⁶⁰ Srov. Semiologický rozbor antifony ad communionem *Revelabitur gloria Domini*, s. 82nn.

⁴⁶¹ Srov. GOLDINGAY, J., *Psalms. Volume 3, Psalms 90-150*, s. 124.

ZÁVĚR

V obecném povědomí je dnes gregoriánský chorál doceňován především jako základní kámen, na němž je vystavěna celá evropská hudební tradice. Tato skutečnost sice není z muzikologického hlediska chybná, nicméně ani zcela vystihující či úplná. Posuzuje totiž gregoriánský chorál pouze na jediné úrovni, a to výhradně jako hudební fenomén, přičemž opomíjí, že gregoriánský zpěv není primárně hudbou, ale Božím slovem a modlitbou, jež je bytostně spojená s liturgií. Hlavním záměrem této práce bylo proto představit a na vybraných příkladech doložit ještě další významnou – teologickou – rovinu gregoriánského chorálu, kterou je možné odkrýt za přispění semiologického přístupu, jež mu připisuje ještě vyšší vypovídací hodnotu.

První kapitola, *Vznik a vývoj gregoriánského chorálu*, se nejprve zabývá prvotními vlivy a prvky, které utvářely gregoriánský zpěv. Vývoj je dále zachycen v několika klíčových etapách. V rámci jedné z nich také první kapitola seznamuje s nejvýznamějšími rukopisy jakožto klíčovými prameny, na nichž je založena rekonstrukce chorálních melodií, aby co možná nejvěrněji odpovídaly původní podobě chorálních kompozic. Nejde o kompletní výčet, ale spíše o fundamentální rozčlenění, nezbytné pro základní orientaci. Závěrečná část objasňuje různé tendence ke znovunalezení autentické podoby chorální interpretace.

Druhá kapitola se věnuje *postavení gregoriánského chorálu v některých významných církevních a papežských dokumentech 20. stol.* Představuje tak stručný, ale ucelený vhled do církevních i papežských dokumentů poukazujících na gregoriánský chorál jako důležitou formu sakrální hudby. Přínos této kapitoly spatřujeme především ve zpracování textů těchto dokumentů dle původního latinského znění a jejich zhodnocení, které objasňuje převládající tendenci postupného rozvíjení podstatných myšlenek v oblasti liturgické hudby 20. stol.

Třetí část se zastavuje u *některých aspektů gregoriánské semiologie*. Je zpracována se zřetelem k obsahu následující kapitoly. Kromě počátků gregoriánské semiologie, spojených s osobností E. Cardineho a jeho přínosem v semiologickém bádání, se zde pokouším objasnit základní principy, na nichž je semiologie vystavěna. Neponechal jsem stranou ani fundamentální charakteristiku rytmické složky gregoriánského chorálu dle semiologických principů či některé další interpretační specifika, jako je reperkuse či liquescence. Záměrně se vyhýbám podrobnému popisu

jednotlivých semiologických prvků či naopak přílišné snaze po jejich zobecnění, neboť semiologie vyžaduje vždy brát v potaz konkrétní kontext, v němž se daný jev vyskytuje. Kapitola tedy pojednává o semiologii pouze do té míry, jež byla nezbytná ke zpracování poslední, nejdůležitější části práce.

Největší prostor je věnován tématu čtvrté kapitoly, k němuž vše předchozí směřuje. Jedná se o jádro celé práce, proto se jím také zabýváme daleko podrobněji. To také odpovídá poměrně většímu rozsahu celé kapitoly. Prvořadým cílem bylo ukázat teologickou výpověď jednotlivých antifon a zamyslet se nad novými teologickými postřehy, které umožňuje semiologické pojetí v porovnání s teologickou úvahou odvozenou výhradně ze samotného biblického textu. V mnoha případech je patrná podobnost v teologické akcentaci, jak ji uvádí vybraní církevní otcové či někteří biblisté pouze při výkladu samotného biblického textu. Nicméně pomocí semiologické analýzy a na ní založené interpretaci bylo možné zachytit v textu zcela novou teologickou dimenzi, která není na první pohled natolik zřejmá. Semiologická interpretace tak umožňuje postupně během celé slavnosti pronikat do hlouby tajemství Božího sklonění se k člověku. Teologické obohacení však nespátřuji jen v některých aspektech, které vyvozujeme „izolovaně“ u každé z antifon. Velmi zajímavým postřehem je určitá vnitřní provázanost jednotlivých teologických akcentů v rámci celé slavnosti Narození Páně, které prostupují všemi čtyřmi mešními formuláři. Zcela evidentní je melodická i modální gradace, vrcholící prvním slovem (*Puer*) introitu mše ve dne. Na počátku slavnosti je patrné, že antifony inklinují spíše ke skromnější melodice a až „nenápadně“ modalitě, zatímco vrchol slavnosti – mše ve dne – přináší velmi výraznou a jásavou melodii již na počátku mše. Postupnou proměnou prochází také některá zvláště důležitá slova (např. *hodie*), která zaznívají v různých obměnách. Na teologickou propracovanost dále poukazuje melodická i modální paralelnost antifon *communio* noční vigilie a mše ve dne, které tvoří hudebně i teologicky promyšlený rámec chorálních kompozic slavnosti.

V podstatě nejvšeobecněji je pojata třetí kapitola. Charakteristiku gregoriánské semiologie chápeme primárně na fundamentální a informativní rovině. Otázkou modologie se vzhledem k obtížnosti problematiky zabýváme pouze v kontextu konkrétní antifony, přičemž podrobné pojednání o gregoriánské modologii ponecháváme stranou. Každé z probíraných témat by zasluhovalo větší pozornost podrobnější studium i zevrubný vhled do semiologické problematiky.

Přes všechny nedostatky a s vědomím, že zde bylo řečeno mnoho, ale zdaleka ne všechno, věřím, že práce přináší mnoho nových podnětů, jež mohou přispět k většímu docenění hloubky gregoriánského chorálu, aby nezůstal určen výhradně jen ke koncertnímu provedení.

PRAMENY, LITERATURA A OSTATNÍ ZDROJE

PRAMENY

Biblické

Bible : Písmo svaté Starého a Nového zákona. Český ekumenický překlad. 8. vyd.

Praha : Česká biblická společnost, 2001. ISBN 80-85810-29-8.

Biblia Sacra iuxta Vulgatam versionem. Stuttgart : Deutsche Bibelgesellschaft, 1994.

ISBN 3-438-05303-9.

Jeruzalémská bible. Český překlad František X. a Dagmar Halasovi. Kostelní Vydří :

Karmelitánské nakladatelství; Praha : Krystal OP, 2009. ISBN 978-80-87183-10-6

(Krystal OP).

Starý zákon : překlad s výkladem. 2, Exodus – Leviticus. Praha : Kalich, 1975.

Žalmy. Překl. Václav Bogner. Praha : Česká katolická charita, 1973.

Liturgické

Český misál. Praha : Česká liturgická komise, 1983.

Graduale Romanum. Solesmes : Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1974. ISBN

2-85274-094-X.

Graduale Triplex. Solesmes : Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1979. ISBN

2-85274-044-3.

Lekcionář pro modlitbu se čtením I. Praha : Česká liturgická komise, 1988.

Misál na každý den liturgického roku. Kostelní Vydří : Karmelitánské nakladatelství,

2003. ISBN 80-7192-846-1.

Patristické

LEV VELIKÝ. *Sermo 21 – In Nativitate Domini nostri Jesu Christi, I* : PL 54, 190D-

193A.

LEV VELIKÝ. *Sermo 26 – In Nativitate Domini, VI* : PL 54, 212C-216B.

ORIGENES. *Refutationis omnium haeresium, Liber 10* : PG 16/3, 3413-3454.

Sv. AUGUSTIN. *Sermo 128 – In Natali Domini, XII* : PL 39, 1997-2001.

SV. AUGUSTIN. *Sermo 185 – In Natali Domini, II* : PL 38, 997-999.

TERTULLIANUS. *Contre Marcion III* : SCh No. 399.

Dokumenty Magisteria

II. Vatikánský koncil. Konstituce o posvátné liturgii *Sacrosanctum Concilium*. In *Dokumenty II. vatikánského koncilu*. Kostelní Vydří : Karmelitánské nakladatelství, 2002. ISBN 80-7192-438-5; s. 125–171.

PIUS X. Motu proprio *Tra le sollecitudini*. In BRAGA, Carlo, a BUGNINI, Annibale (eds.). *Documenta ad instaurationem liturgicam spectantia 1903–1963*. Roma : Centro Liturgico Vincenziano, 2000. ISBN 88-86655-71-1; s. 13–27.

PIUS XI. Apoštolská konstituce *Divini cultus sanctitatem*. In BRAGA, Carlo, a BUGNINI, Annibale (eds.). *Documenta ad instaurationem liturgicam spectantia 1903–1963*. Roma : Centro Liturgico Vincenziano, 2000. ISBN 88-86655-71-1; s. 349–354.

PIUS XII. Encyklika o posvátné liturgii *Mediator Dei*. In BRAGA, Carlo, a BUGNINI, Annibale (eds.). *Documenta ad instaurationem liturgicam spectantia 1903–1963*. Roma : Centro Liturgico Vincenziano, 2000. ISBN 88-86655-71-1; s. 565–628.

PIUS XII. Encyklika o posvátné hudbě *Musicae sacrae disciplina*. In BRAGA, Carlo, a BUGNINI, Annibale (eds.). *Documenta ad instaurationem liturgicam spectantia 1903–1963*. Roma : Centro Liturgico Vincenziano, 2000. ISBN 88-86655-71-1; s. 861–877.

JAN PAVEL II. Chirograf ke 100. výročí Motu proprio „*Tra le sollecitudini*“ o posvátné hudbě. In *Psalterium : zpravodaj pro duchovní hudbu*. Praha : Psalterium s. r. o., 2009. Roč. 3, č. 5, s. 18–20.

JAN PAVEL II. *List umělcům*. Praha : Sekretariát České biskupské konference, 1999.

Dokumenty Kongregace

KONGREGACE PRO POSVÁTNÉ OBŘADY. Instrukce *Musicam sacram*. In *Acta Apostolicae Sedis* 59 (1967), 300–320.

KONGREGACE PRO BOHOSLUŽBU A SVÁTOSTI. *Všeobecné pokyny k Římskému misálu*. Praha: Česká biskupská konference, 2003.

LITERATURA

- AGUSTONI, Luigi. „Der Gregorianische Semiologie und Eugène Cardine“. *Beiträge zur Gregorianik*. Regensburg : Gustav Bosse, 1985. Heft 1, s. 9–22.
- BAROFFIO, Giacomo. „Gregoriánský chorál“. *Adoramus Te : časopis o duchovnej hudbe*. Trnava : Ústav hudobného umenia, vedy a sakrálnej hudby, 2005. Roč. 6, č. 1., s. 7–10.
- BEDNÁRIKOVÁ, Janka. „Hudobné formy gregoriánskeho chorálu (III)“. *Adoramus Te : časopis o duchovnej hudbe*. Trnava : Spolok sv. Vojtecha, 2003. Roč. 6, č. 4, s. 3–5.
- BEDNÁRIKOVÁ, Janka. „Pohľad na gregoriánsky chorál z hľadiska hudobného rytmu“. *Adoramus Te : časopis o duchovnej hudbe*. Trnava : Ústav hudobného umenia, vedy a sakrálnej hudby, 2005. Roč. 8, č. 4, s. 12–14.
- BLUME, Friedrich (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart : allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil 2, Böh-Enc. 2.* neu bearb. Kassel : Bärenreiter; Stuttgart : Metzler, 1995. ISBN 3476410021 (Metzler).
- BLUME, Friedrich (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart : allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil 4, Hamm-Kar. 2.* neu bearb. Kassel : Bärenreiter; Stuttgart : Metzler, 1996. ISBN 3476410048 (Metzler).
- CARDINE, Eugène. „Der Gregorianische Choral im Überblick“. *Beiträge zur Gregorianik*. Regensburg : Gustav Bosse, 1987. Heft 4, s. 5–46.
- CARDINE, Eugène. „Die Gregorianische Semiologie“. *Beiträge zur Gregorianik*. Regensburg : Gustav Bosse, 1985. Heft 1, s. 23–42.
- CARDINE, Eugène. *An Overview of Gregorian Chant*. Fourth printing. Engl. trans. Dom Gregory Casprini. Brewster, Massachusetts : Paraclete Press, 2002. ISBN 1-55725-055-3.
- CONRAD, Edgar. W. *Zechariah*. Sheffield : Sheffield Academic Press, 1999. ISBN 1-8507-5900-6.
- GOLDINGAY, John. *Psalms. Volume 1, Psalms 1–41*. Grand Rapids, Michigan : Baker Academic, 2006. ISBN 0-8010-2703-9.
- GOLDINGAY, John. *Psalms. Volume 3, Psalms 90–150*. Grand Rapids, Michigan : Baker Academic, 2008. ISBN 978-0-8010-3143-4.

- GÖSCHL, Johann Berchmans. „100 rokov Graduale Romanum“. *Adoramus Te : časopis o duchovnej hudbe*. Trnava : Ústav hudobného umenia, vedy a sakrálnej hudby, 2007. Roč. 10, č. 3, s. 8–16.
- GROMBIŘÍK, Martin. *Gregoriánský chorál jako model liturgické hudby*. Diplomová práce na Evangelické teologické fakultě Univerzity Karlovy v Praze r. 1998.
- HRBATA, Josef. *Písne království I. : Meditace na žaltář Písma svatého*. Olomouc : Matice cyrilometodějská, s.r.o., 1996.
- HRBATA, JOSEF. *Písne království II. : Meditace na žaltář Písma svatého*. Olomouc : Matice cyrilometodějská, s.r.o., 1996.
- HRČKOVÁ, Nad'ea. *Dějiny hudby I. : Evropský středověk*. Praha : Euromedia Group, k. s. – Ikar, 2005. ISBN 80-249-0524-87.
- KAINZBAUER, Xaver. „Přednáška o gregoriánském chorálu“, Košice, listopad 1999. In ŠTRBÁK, A. M., „Vývoj gregoriánského chorálu (diastematická notácia)“. *Adoramus Te : časopis o duchovnej hudbe*. Trnava : Spolok sv. Vojtecha Trnava, 2000. Roč. 3, č. 1, s. 11–12.
- KINDLER, Evžen. „Systémový přístup ke gregoriánskému chorálu (1)“. *Psalterium folia : zpravodaj pro duchovní hudbu*. Praha : Psalterium s. r. o., 2007. Roč. 1, č. 1, příloha č. 2/2007.
- KINDLER, Evžen. „Systémový přístup ke gregoriánskému chorálu (2)“. *Psalterium folia : zpravodaj pro duchovní hudbu*. Praha : Psalterium s. r. o., 2007. Roč. 1, č. 2, příloha č. 3/2007.
- KINDLER, Evžen. „Systémový přístup ke gregoriánskému chorálu (4)“. *Psalterium folia : zpravodaj pro duchovní hudbu*. Praha : Psalterium s. r. o., 2007. Roč. 1, č. 4, příloha č. 5/2007.
- KINDLER, Evžen. „Systémový přístup ke gregoriánskému chorálu (5)“. *Psalterium folia : zpravodaj pro duchovní hudbu*. Praha : Psalterium s. r. o., 2007. Roč. 1, č. 5, příloha č. 6/2007.
- KUNETKA, František. „Musica sacra, nebo musica liturgiae sacre?“. *Salve : revue pro teologii, duchovní život a kulturu*. Praha : Krystal OP, 2008. Roč. č. 2, s. 33–52.
- KUNETKA, František. *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*. Olomouc : Matice cyrilometodějská, s. r. o., 1999. ISBN 80-7266-027-6.
- MAREČEK, Petr. *Biblická teologie*. Skriptum ke kurzu Biblická teologie. Olomouc : CMTF UP, 2005.

- MARINČÁK, Šimon. „Křesťanská hudba prvního tisíciletí (1)“. *Psalterium folia : zpravodaj pro duchovní hudbu*. Praha : Psalterium s. r. o., 2009. Roč. 3, č. 1, příloha č. 1/2009.
- MARINČÁK, Šimon. „Křesťanská hudba prvního tisíciletí (2)“. *Psalterium folia : zpravodaj pro duchovní hudbu*. Praha : Psalterium s. r. o., 2009. Roč. 3, č. 3, příloha č. 2/2009.
- PAWLAK, Ireneusz. „Hudba v učení papežů“. *Adoramus Te : časopis o duchovnej hudbe*. Trnava : Ústav hudobného umenia, vedy a sakrálnnej hudby, 2007. Roč. 10, č. 1, s. 28–32.
- SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 9, Iacobus–Kerman*. New York: Grove; London : Macmillan, 1991. ISBN 1561591742.
- SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 4, Castrucci–Courante*. New York : Grove; London : Macmillan, 1991. ISBN 1561591742.
- SEDLÁČEK, Jaroslav. *Výklad posvátných žalmů, I. díl*. Praha : Dědictví sv. Prokopa, 1900.
- SEDLÁČEK, Jaroslav. *Výklad posvátných žalmů, II. díl*. Praha : Dědictví sv. Prokopa, 1901.
- SKERIS, Robert. „Introduction“. In COMBE, Pierre. *The Restoration of Gregorian Chant : Solesmes and the Vatican Edition*. Trans. T. N. Marier, W. Skinner. Washington, D.C. : The Catholic University of America Press, 2008. ISBN 978-0-8132-1548-8. S. xi–xxxii.
- ŠTRBÁK, Ambróz Martin. „Modológia I“. *Adoramus Te : časopis o duchovnej hudbe*. Trnava : Spolok sv. Vojtecha, 2002. Roč. 5, č. 2, s. 14–16.
- ŠTRBÁK, Ambróz Martin. „Vývoj gregoriánského chorálu (adiastematická notácia)“. *Adoramus Te : časopis o duchovnej hudbe*. Trnava : Spolok sv. Vojtecha, 1999. Roč. 2, č. 3, s. 7–10.
- ŠTRBÁK, Ambróz Martin. „Vývoj gregoriánského chorálu (diastematická notácia)“. *Adoramus Te : časopis o duchovnej hudbe*. Trnava : Spolok sv. Vojtecha Trnava, 2000. Roč. 3, č. 1, s. 11–12.
- ŠTRBÁK, Ambróz Martin. „Vývoj gregoriánského chorálu (sekvence a tropy)“. *Adoramus Te: časopis o duchovnej hudbe*. Trnava : Spolok sv. Vojtecha, 1999. Roč. 2, č. 4, s. 11–12.

- ŠTRBÁK, Ambróz Martin. „Vývoj gregoriánského chorálu (Úpadek a obnova)“. *Adoramus Te : časopis o duchovnej hudbe*. Trnava : Spolok sv. Vojtecha Trnava, 2000. Roč. 3, č. 3, s. 15–16.
- ŠTRBÁK, Ambróz Martin. „Vznik gregoriánského chorálu“. *Adoramus Te: časopis o duchovnej hudbe*. Trnava : Spolok sv. Vojtecha, 1999. Roč. 2, č. 2. s. 8–10.
- VLKOVÁ, Gabriela Ivana. „Jméno dítěte v Iz 9,5“. In CHALUPA, Petr, a ZAJÍCOVÁ, Lenka (eds.). *Láska z čistého srdce, z dobrého svědomí a z upřímné víry*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Cyrilometodějská teologická fakulta, 2008. ISBN 978-80-244-1915-2.
- VLKOVÁ, Gabriela Ivana. *Úvod do prorocké a mudroslovné literatury Starého zákona*. 2. přeprac. vyd. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2007. ISBN 978-80-244-1593-2.
- WILDBERGER, Hans. *Isaiah 1–12 : a commentary*. Trans. Thomas H. Trapp. Minneapolis : Augsburg Fortress, 1991. ISBN 0-8006-9508-9.
- ZEVINI, Giorgio, CABRA, Pier Giordano (eds.). *Lectio divina na každý den v roce. 2, Doba vánoční*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2001. ISBN 80-7192-637-X.

OSTATNÍ ZDROJE

- STINGL, ANTON jun. *Gregor & Taube* [online]. Materialien, B.5a–B.5d. Aktualizováno 2010-04-11, [cit.2010-04-20], dostupné na: <<http://www.gregor-und-taube.de/html/materialien.htm>>.

SEZNAM ZKRATEK

1. Biblické knihy

Zkratky biblických knih jsou převzaty z Ekumenického překladu Bible, Praha 1985.

2. Bibliografické a ostatní zkratky

BB	BRAGA, Carlo, a BUGNINI, Annibale (eds.). <i>Documenta ad instaurationem liturgicam spectantia 1903–1963</i> , Roma 2000.
BLP	Bognerův liturgický překlad (<i>Žalmy</i> , Praha 1973; <i>Misál na každý den liturgického roku</i> , Kostelní Vydří 2003).
CO	Antiphona ad communionem.
ČEP	Český ekumenický překlad Bible, Praha 2001.
ČJB	České vydání Jeruzalémské Bible (<i>Jeruzalémská Bible</i> , Kostelní vydří 2009).
ČM	<i>Český misál</i> , Praha 1983.
GR	<i>Graduale Romanum</i> , Solesmes 1974.
GT	<i>Graduale Triplex</i> , Solesmes 1979.
IGMR	Institutio generalis Missalis Romani.
IN	Antiphona ad introitum.
L	Notace <i>Laon</i> .
LXX	Řecký překlad Starého zákona – Septuaginta.
MT	Text hebrejského Písma (Masoretský text).
PG	<i>Patrologiae cursus completus. Series graeca</i> (ed. J. P. Migne), Paris 1857–1866.
PL	<i>Patrologiae cursus completus. Series latina</i> (ed. J. P. Migne), Paris 1841–1864.
SC	Konstituce II. vatikánského koncilu o posvátné liturgii <i>Sacrosanctum Concilium</i> .
SG	Notace <i>St. Gallen</i> .
SCh	<i>Sources chrétiennes</i> (ed. H. de Lubac/J. Daniélou), Paris 1942n.
VUL	<i>Biblia Sacra iuxta Vulgatam versionem</i> , Stuttgart 1994.

SEZNAM PŘÍKLADŮ A ANTIFON

Př. 1: Tabulka cvičení „neumatických předělů“	53
Př. 2.: Paleografické formy torculu notace St. Gallen	55
Př. 3.: Communio In splendoribus	59
Př. 4.: Introitus De ventre.....	59
Př. 5.: Attende caelum.....	60
Př. 5: Bivirga	64
Př. 6: Tristrofa	64
Př. 7: Diminutivní liquescence.....	65
Př. 8: Augmentativní liquescence	65
Ant. 1: Hodie scietis.....	75
Ant. 2: Revelabitur gloria Domini	81
Ant. 3: Dominus dixit ad me.....	87
Ant. 4: In splendoribus sanctorum	94
Ant. 5: Lux fulgebit.....	99
Ant. 6: Exsulta filia Sion.....	109
Ant. 7: Puer natus est	116
Ant. 8: Viderunt omnes.....	123

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha 1: St. Gallen neумы, Cod. 359, f. 125, konec 9. stol.....	137
Příloha 2: Neумы z okruhu Laon, Reims, Bibl. de la Ville 7, f. 13, 9. stol.....	138
Příloha 3: Základní přehled paleografických neum.	139
Příloha 4: Paleografické formy jednotónových neum notace Laon a St. Gallen.	140
Příloha 5: Dodatková písmena notace St. Gallen a Laon.....	141

PŘÍLOHY

Příloha 1: St. Gallen neумы, Cod. 359, f. 125, konec 9. stol.

AOm̄s gen. R̄ij Venite f. v. Accedite.

oē Sic Inhot. ADCO Incline. DOM. v. AN

AO icit dñs ego. TE NATI DNI.

R̄ij Liberaſti nos domine ex affligentibus
nos & eos qui nos oderunt confudiſti.

v̄ Inde o Lauda

bimur tota die & nomini tu

o confitebimur In ſaecula. Alla Lauda aia.

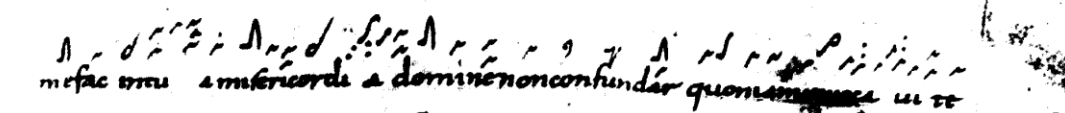
oē Deprofundis. ADCO Amen dico vobis.

INCIPIUNT AT F CIRCVIU ANNI.

ALLELUIA.

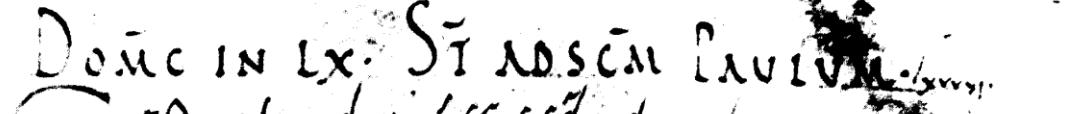
Deus iudex iustus fortis & pacifens
numquid irascetur per singulos dies.

ALLELUIA.

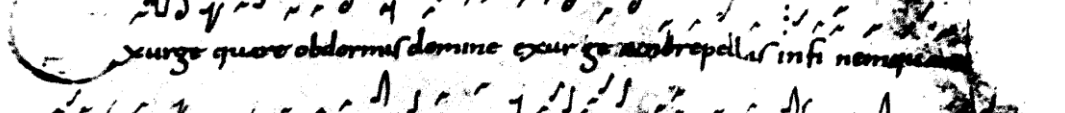


 me fac oru a misericordi a dominenon confunder quom...

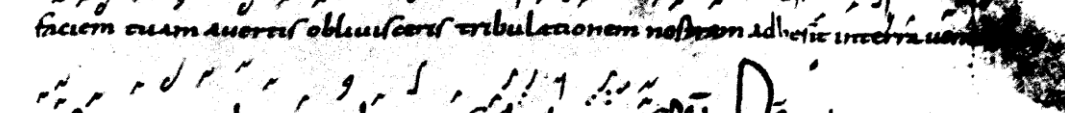
DOMC IN LX. SĪ AD SCĀ LAUVM.



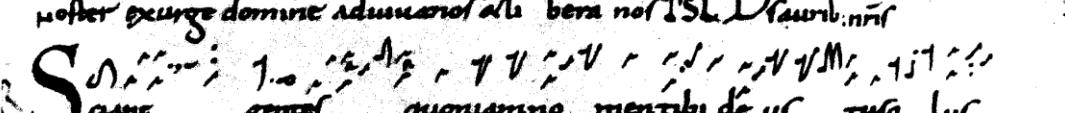
Curge quos obdormis domine exurge ne repellis in fi non quia...



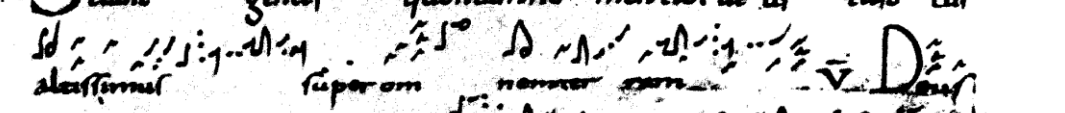
 faciem tuam auertis obliuiscris tribulationem nostram ad hec in terra ueni...



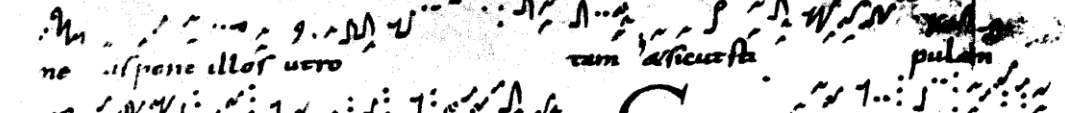
 noſter exurge domine adiuuatoſ alii bera noſ **De**aurib. nrſ



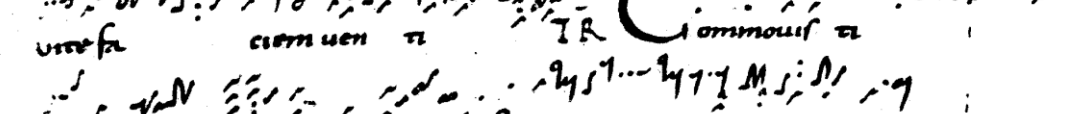
Sans gentes quoniam ino mentibi de us tulo luf...



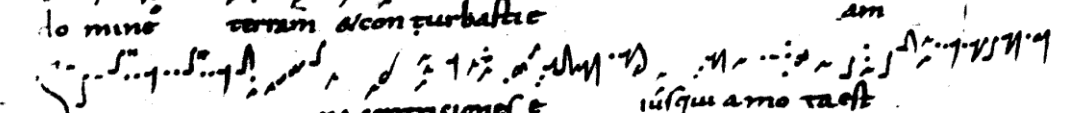
 alacissimus super om nemer tam **De**us



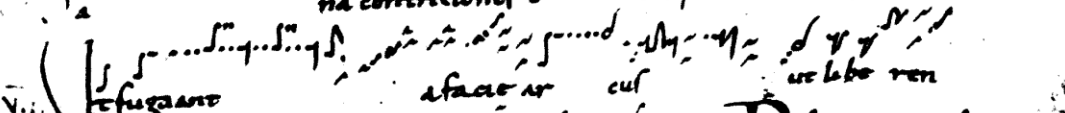
 ne aspone illos uero tam afflicta pulatn



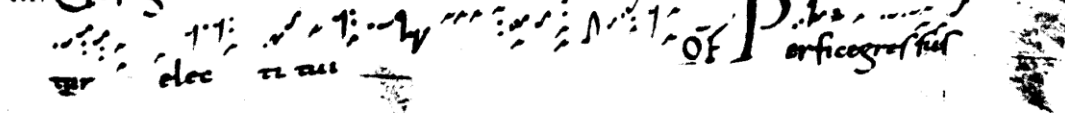
 uita fa ciam uen ti **TR** C omminouis ti




 do mine terram a con turbastie am



 na conuersiones e iusque anno ta est



Uscugant a facie ar cul ue lito ren



 elec ti tui **OS** P arficogres hū

Příloha 3: Základní přehled paleografických neum.

V tomto přehledu jsou použity tyto zkratky:

- Ng = neografie v PsM a AR2
- k = kurentní
- nk = nekurentní
- pk = částečně (parciálně) kurentní
- (=) = odpovídající značka

1. Jednotónová neuma (resp. v kompozici)

	SG	L	Vat	Ng
Virga	/ /	(/)	(/)	
Tractulus	- -	(-)	•	
Uncinus		~ ~ ~	•	
Punctum	.	.	•	
Stropha	(?)	(=) .	•	(+)
Oriscus	9	∞ ~	•	(=) (~)
Quilisma (-Pes)	(~) → ~	(~) → ~	•	

2. Násobení tónu reperkusí:
rytmicko-melodický pohyb v horizontálním směru:

	SG			L			Vat	Ng
	k	nk	pk	k	nk	pk		
Tristropha	???			(=) ~ ~			•••	???
Distropha	??			(=) ~			••	??

	SG			L			Vat	Ng
	k	nk	pk	k	nk	pk		
Bivirga		// //			(=) // //		••	//
Trivirga		/// ///			(=) /// ///		•••	///
Rozšíření	????					••••	
pk	??			~ ~			••••	

3. Rytmicke-melodický elementární pohyb nahoru

	SG			L			Vat	Ng
	k	nk	pk	k	nk	pk		
Pes	✓	✓ /	✓	✓	✓ /	✓	•	✓
Pes quassus		✓			✓		•	✓
Quilisma-pes			~ ~			~ ~	•	~ ~
Virga strata	~	~ ~		~	~ ~		•	~ ~
s násobením horního tónu								
		///			///		••	///
	??			✓			••	??
			~			~	••	~

	SG			L			Vat	Ng
	k	nk	pk	k	nk	pk		
s násobením spodního tónu								
Saliscus na stejném stupni		///	~ ~		///	~ ~	••	///
4. Rytmicke-melodický elementární pohyb dolů								
Clivis	∩	∩ ∩	∩ ∩	∩	∩	∩	•	∩
Oriscus-Clivis				∩	∩		•	∩
s násobením spodního tónu								
	∩ ∩ ∩			∩ ∩			••	∩ ∩
s násobením horního tónu								
		∩	∩		∩	∩	••	∩
Trigon	(∩)	(∩ ∩)	(∩ ∩)	(∩)	(∩ ∩)	(∩ ∩)	••	(∩)
Pressus	∩	∩	∩	∩	∩	∩	••	∩
5. Elementární rytmicke-melodický obloukový pohyb nahoru								
Torculus	∩	∩ ∩	∩ ∩ ∩	∩	∩ ∩	∩ ∩	••	∩

	SG			L			Vat	Ng
	k	nk	pk	k	nk	pk		
s násobením posledního tónu								
	∩ ∩ ∩			∩			•••	∩ ∩ ∩
s násobením prvního tónu								
	∩ ∩	∩ ∩		∩	∩ ∩		••	∩ ∩
s násobením prostředního tónu								
	∩ ∩	∩ ∩	∩ ∩	∩ ∩	∩ ∩	∩ ∩	••	∩ ∩
			∩ ∩		∩ ∩	∩ ∩	••	∩ ∩
6. Elementární rytmicke-melodický obloukový pohyb dolů								
Porrectus	∩	∩ ∩	∩ ∩	∩	∩ ∩	∩ ∩	•	∩
		∩			∩ ∩		•	(∩)
s násobením poslední noty								
	∩ ∩ ∩			∩ ∩ ∩			•••	∩ ∩ ∩
s násobením první noty								
	∩ ∩		∩ ∩	∩ ∩		∩ ∩	••	∩ ∩
s násobením střední noty								
		∩ ∩			∩ ∩	∩ ∩	••	∩ ∩

Příloha 4: Paleografické formy jednotónových neum notace Laon a St. Gallen.

	L			SG				Vat		Ng	
Základní formy	1 ~	6 .	8 ω	1 /	5 -	12 .	13 5	1 ■	2 (n)	1 2 (n)(n)	
Varianty ve formách nebo přidáním dodatků	2 3 / ~	7 :	9 ~	2 /	6 7 8 - (m)		14 5				
Liquescentní formy	4 5 ~ ~			3 4 / /	9 10 11 - \ \						
	10 11 12 g → d		13 m m	15 16 p u		17 5 5	3 ■	4 ■	3 4 ■ ■		

Příloha 5: Dodatková písmena notace St. Gallen a Laon.

Dodatková písmena v SG notaci

Písmena s melodickým významem

- a** altius = výše (GT 23,6)
- l** levare = výše, doslova zvednout (GT 23,5)
- f** sursum = nahoru, vzhůru (GT 23,5)
- l** inferius nebo iusum = dolů, hlouběji (GT 23,5)
- d** deprimatur = hlouběji (OT 11,2)
- e** equaliter = stejný tónový stupeň nebo půltónový vztah, ale také údaj pro opakování melodického pohybu (ve středověku se psalo obyčejné „e“ místo „ae“ qualiter; toto „e“ má prodlouženou horizontální čárku doprava kvůli snadnějšímu odlišení do písmena „c“)

Písmena s rytmickým významem

- c** celeriter = rychle (GT 23,9)
- τ** teneze = držet! (GT 23,5)
- st** statim nebo strictim = ihned, tj. rychle napojit (GT 19,2)
- x** expectare = čekat (GT 101,6)

Písmena, která se často vyskytují ve spojení s již uvedenými

- m** mediocriter = středně -, jen málo (GT 68,7)
- v** valde = velmi (GT 96,1)
- b** bene = dobře, tj. příslušnou notu či pasáž dobře vyzpívat (GT 62,4)
- p** parvum = málo, trochu, resp. parum = méně (GT 47,4)

Časté spojení písmen

Posledně uvedená písmena (m, v, b, p) mohou modifikovat význam písmen prvních dvou skupin:

- am** altius mediocriter = trochu výše (GT 28,5)
- lm** levare mediocriter = trochu výše (GT 26,2)
- fm** sursum mediocriter = trochu nahoru (GT 79,2)
- lv** inferius valde = velmi dolů (GT 65,5)
- cm** celeriter mediocriter = středně rychle (GT 17,3) - písmena bývají někdy v obráceném sledu (GT 24,4)
- tm** tenere mediocriter = trochu držet (GT 20,3) - písmena bývají někdy v obráceném sledu (GT 45,8)
- tb** tenere bene = dobře držet! (GT 45,8)
Řidčeji se vyskytují:
- fb** sursum bene = dobře nahoru (GT 49,2)
- lb** levare bene = dobře zvednout!, resp. dost vysoko (GT 70,4)

- lp** levare parvum = trochu zvednout (GT 114,1)
V rukopisech se často vedle sebe vyskytují písmena, která se vzájemně nemodifikují, ale každé má svůj samostatný význam. K nim patří:
- lt** levare, tenere = výše, držet (GT 110,4)
- ft** sursum, tenere = výše, držet (GT 112,9)
- lc** levare, celeriter = výše, rychle (GT 113,7)
- fc** sursum, celeriter = výše, rychle (GT 118,5)
- pm** parvum, mediocriter = trochu, středně (GT 49,2)

Další písmena a zkratky

Kromě uvedených existují další písmena a zkratky s různým významem, jako např.:

- f** frendor nebo fragor = hluk, hřmot, tj. silně, hlasitě, hlučně (GT 113,3)
- g** gutture = hrdlem (GT 259,7)
- k** klenge, klangor = hlasitěji, silný tón (GT 63,4)
- cō** coniunguntur, coniunctim = vázaně (GT 30,3)
- fid** fideliter = pevně, jistě (E 16,13)
- len** leniter = příjemně, půvabně (GT 507,6)
- moll** molliter = měkce (GT 50,5)
- par** paratim = rozhodně (GT 78,2)
- perf** perfecte = dokonale (GT 18,1)
- pulcr** pulcre = krásně (GT 141,2)
- simil** similiter = stejně, podobně (GT 54,2)
- simul** simul = stejně (GT 466,6)
- vol** volubiliter = hbitě, ohebně (GT 37,3)

Dodatková písmena a tironské značky v L notaci

Písmena s melodickým významem

- ʀ** sursum = nahoru, výše (GT 174,4)
- f** fastigium = (melodický) vrchol (GT 20,1)
- η** humiliter = nízko, tj. dolů, hluboko (GT 79,6)
- l** levare = vystoupit, zdvihnout (GT 78,7)
- oq̄** aequaliter = stejný tónový stupeň (GT 22,6; 84,5)

Písmena s rytmickým významem

- τ** tenere = držet (GT 256,1)
- a** augete = zvětšit (GT 326,2) – nezaměňovat s „a“ v SG notaci, kde znamená altius (výše)
- c** celeriter = rychle (GT 24,1)
- n** non (tenere) = ne (držet!) nebo negare = popřít nebo nectum = vázaně (GT 126,1; 252,1; 45,5; 31,7)

Písmeno s melodickým, popř. rytmickým významem – podle kontextu

- m** mediocriter = středně, trochu (GT 377,4; 124,4; 126,1)

Spojení písmen

- nl** non levare = nezvednout (GT 340,3)
- mđ** mediocriter = středně, trochu (GT 16,1)
- hp** humiliter parum = níže, ale ne příliš (GT 124,1)
- nτ** non tenere = nedržet! (GT 124,1)
- ʀτ** sursum, tenere = nahoru, držet (GT 197,8)
- ηn** humiliter, nectum = dolů, vázaně (GT 344,1)
- τη** tenere, humiliter = držet! dolů (GT 93,3)

U těchto posledních tří spojení písmen nejde stejně jako v SG notaci o žádnou modifikaci jednoho písmena prostřednictvím písmena druhého. Jde tedy o písmena, která mají různý, na sobě nezávislý význam.