

GREGORIÁNSKÝ CHORÁL

INTERPRETACE

Pro účastníky kursu o chorální interpretaci,
konaného v Praze v r. 1990–1993,
přeložil a zpracoval

Jaroslav Orel



Vydala Společnost pro duchovní hudbu roku 1996 k Svatovojtěšskému mileniu
s přispěním RNDr. Bedřicha Poly a Vyšehradu, spol. s r. o.
Sazbu z písma Times připravil Vyšehrad, spol. s r. o.

Předmluva

V průběhu kursu o interpretaci gregoriánského chorálu, který se konal v Praze v letech 1990 až 1993 a který jsem z titulu své funkce vedoucího chorální komise Společnosti pro duchovní hudbu řídil, jsem byl požádán účastníky kursu o vypracování příručky, která by písemnou formou zachytila obsah probíraných témat a byla jim trvale k dispozici. Vypracovat příručku - skripta jsem přislíbil s rozpaky, neboť jsem si byl vědom různých obtíží. Především by skripta neumožňovala zachytit finální část výuky - praktickou aplikaci nových vědních poznatků při interpretaci gregoriánských melodií. Zůstala pouze možnost postihnout v menší či větší míře (v každém případě však v míře ne zcela dostatečné) část teoretickou, a to část převzatou výlučně z cizí literatury.

Jak známo, přineslo několik posledních desetiletí výraznou změnu v pohledu na způsob chorální interpretace, která se nyní opírá o vědní obor založený v padesátých letech solesmenským benediktinem E. Cardinem, nazvaný později semiologií. V tomto novém oboru, který se zabývá nejstaršími notovými značkami z hlediska jejich významu pro interpretaci chorálu, bylo publikováno v zahraničí mnoho vědeckých prací. Pro praktickou interpretaci má v této odborné literatuře zásadní význam dílo L. Agustoniho a J. B. Göschla „Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals“, které jako dosud jediné systémově a v celé šíři problematiky pojednává o otázkách chorální interpretace ve světle výsledků semiologického bádání. A právě tato kniha byla hlavním vodítkem v celém průběhu kursu. Její první díl, který vyšel v Řeznu v roce 1987, byl na kursu probrán velmi podrobně. Díl druhý, vydaný ve dvou svazcích (700 stran) až v roce 1992, mohl být však probrán pouze nesystematicky, především v podobě aplikování poznatků při nácviu chorálních zpěvů.

Tato skripta jsou tedy výtahem z prvního dílu zmíněné německé knihy, přičemž některé pasáže jsou shrnuty do pouhého resumé, u jiných jde někdy o volný nebo podle potřeby i o doslovný překlad. K pořízení těchto skript pro účastníky kursu jsem obdržel souhlas uvedených autorů. Látka je obsažena v 2. části, nazvané „Úvod do interpretace“.

Správné pochopení této látky předpokládá určité všeobecné hudební znalosti a dále zejména obeznámenost s biblí a liturgií a aspoň průměrnou znalost latiny. Dalším předpokladem studia gregoriánské interpretace jsou základní znalosti vztahující se přímo k chorálu. Sem patří jeho historie, chorální formy, modalita aj. Jak potvrdily zkušenosti z průběhu kursu, nejsou tyto otázky běžně známé a proto se ukázalo účelným některé z nich probrat i v těchto skriptech. Jsou uvedeny v 1. části pod názvem „Základy“

a budou zajímat ty čtenáře, kteří základní informace postrádají. I tato první část skript je výtahem, tentokrát z kapitoly „Gregorianischer Choral“, obsažené v knize „Musik im Gottesdienst“, jejíž rozšířené vydání vyšlo v Řeznu v roce 1986. Autorem kapitoly je Luigi Agustoni.

Skripta samozřejmě nemohou být úplným návodem pro správnou interpretaci gregoriánského chorálu, jejich úkolem je naznačit směr k dosažení takového způsobu interpretace, který by odpovídal duchu, v němž byly chorální melodie klasického období skládány a v nejstarších notových záznamech zachyceny. Nezbytným pomocníkem tu jsou např. nahrávky chorálu (účastníkům kursu byly dány k dispozici nahrávky schóly ze St. Ottilien, vedené jedním z autorů citové knihy, prof. Göschlem). V zahraničí příležitost k dalšímu prohlubování studia gregoriánského chorálu poskytují odborné kursy a bohatá literatura.

Na závěr bych rád čtenářům skript popřál hodně vytrvalosti a vynalézavosti při studiu gregoriánského chorálu a jeho adekvátní interpretace. Odměnou jim bude zjištění, že toto studium nikdy nekončí, že je třeba stálého hledání, protože skutečně pravá a živá interpretace gregoriánských melodií je vždy jedinečná, vázaná na konkrétní liturgické slavení a nikdy ji nelze úplně stejně či mechanicky opakovat. Prohlubující se znalost tohoto zpěvu jim zároveň umožní zřetelnější pohled na povahu a kvalitu hudby všech ostatních epoch, což má zásadní význam zejména při posuzování vhodnosti (a nevhodnosti) hudebních výtvorů pro užití k liturgickým účelům.

V příštím roce uplyne tisíc let od mučednické smrti sv. Vojtěcha, spoluzakladatele břevnovského kláštera, jehož milénium jsme před nedávnem vzpomínali. Sv. Vojtěch přivedl z Itálie do tohoto prvního mužského kláštera v Čechách benediktinské mnichy, kteří s sebou přinesli liturgický zpěv. A i když není zcela jasné, zda to byl právě chorál gregoriánský, šlo jistě o zpěv stejně vysoké umělecké hodnoty a takové kulturní úrovně, která vyvěrá z křesťanského kultu a tedy mu také adekvátním způsobem odpovídá. Uvědomíme-li si v této souvislosti, jaké hudební vybavení se do našich kostelů dostalo v nové, a zejména v poslední době, maně vyvstává otázka (i když odhlédneme od současnou společností vyznávané hierarchie obecných hodnot), na kterémže konci naší historie se vlastně nachází doba barbarů? Odpověď bude zřejmě složitější, než jsme ochotni připustit. Učme se proto pilně gregoriánskému chorálu - ze sebezáchovných důvodů.

V Praze, květen 1996

Jaroslav Orel

1. část

ZÁKLADY

ÚVOD

Gregoriánský chorál je jednohlasý zpěv, který vznikl pro liturgii římského rítu. Jako takový je hudebním vyjádřením latinského liturgického textu a tím součástí liturgického dění. Samozřejmě tato definice je jenom orientační a nevyjadřuje všechny jeho vlastnosti, zejména hudebně formální. Ostatně není ani zcela jednotný názor, které zpěvy – především z hlediska doby jejich vzniku – je možno do tohoto pojmu zahrnout.

Jako všechno co patří ke křesťanskému kultu, je cílem i gregoriánského chorálu uctívání Boha a posvěcení věřících. Ale i z čistě lidské roviny má gregoriánský chorál velký význam pro svůj zvláštní způsob melodií, vyjadřujících obsah textu a zároveň silně oslovujících duchovní, ale i emocionální a tělesné síly jednotlivce. Pro jednohlasost svých melodií a bohatý duchovní obsah svých většinou biblických textů umožňuje též vnitřní soulad a duchovní povznesení. Svou hudební podobou zesiluje výpověď textů, pro něž slavení Eucharistie, popř. Denní modlitby církve předpokládá zpívanou formu.

Nejstarší doklady textů gregoriánských zpěvů představují rukopisy z 8. a 9. století, nejstarší notové záznamy melodií obsahují neumové rukopisy z 10. a 11. stol.

Kromě gregoriánského chorálu existují ještě dnes repertoáry zpěvů, které patří k jiným liturgickým rítům latinské církve: ambroziánský (podle sv. Ambrože, v letech 374-397 biskupa v Miláně) a mozarabský chorál (s centrem v Toledu – liturgie se nazývá španělská, protože vznikla před invazí cizích národů, písmo liturgických knih se jmenuje visigotské – západogótské, protože se vytvořilo ještě v době visigotských králů, notace má název mozarabská, tj. mezi Araby – španělská s arabskými vlivy, protože vznikla po dobytí Španělska Araby – 711). V nejstarší době existoval dále chorál gallikánský (ve Francii, tj. v západní části Franské říše), aquileiský (v Aquileji, severovýchodně od Benátek; ritus se jmenuje Patriarchinus nebo Aquilejensis), beneventánský (podle jihoitalského města), chorál starořímský aj.

Chorál byl komponován pro liturgické slavení, aby byla hlášána křesťanská zvěst a modlitbou byla

na ni dávana odpověď. Předpokládá proto odpovídající vnitřní postoj zpívajícího i naslouchajícího. Jako zpívaná modlitba je přímo modelem pro modlitbu, spojující vnější výraz s vnitřní pohotovostí a přitom zachovává vždy vyrovnanost. Gregoriánské zpěvy se také velmi dobře hodí jako modlitba pro společenství, a to nejen pro jednohlasost svých melodií, což umožňuje vyvolávat pocit sounáležitosti a jednoty myslí, ale též proto, že nezná žádné výlevy citů, žádnou přehnanou zvukovou sílu ani obstinální či strhující (ve své podstatě člověka degradující) rytmy. Přesto je chorál plný života. Tato ovládanost a vyváženost odpovídá zároveň potřebám jednotlivce a umožňuje mu plně se zařadit do společenství. Je velmi důležité, když právě z dnešního pohledu a v zájmu potřeb dnešního člověka je tento kultovní zpěv brán s největší vážností, aby tak mohla být odhalena celá škála skrytých výrazových možností oslovujících celého člověka, jeho síly duchovní i tělesné.

II. Vatikánský koncil povolil do liturgie kromě dosud jediné přípustné latiny užívání i mateřských jazyků. Zároveň zřetelně podtrhl, že církev považuje gregoriánský chorál za vlastní zpěv římské liturgie a proto má v liturgickém dění zaujmout první místo. Není možno se tu zabývat příslušnými dokumenty a jejich obsahem, postačí mít na zřeteli následující skutečnosti:

1) Gregoriánský chorál není výlučnou formou hudby při slavení liturgie.

2) Je správné, že různé doby a kultury přispěly svým dílem k liturgické hudbě. Sám chorál je dokladem takových časově a regionálně různých příspěvků.

3) Na základě svého nerozlučitelného spojení s latinským textem zaznamenal chorál se zavedením lidové řeči do liturgie značný ústup. To však nemusí být nutně chápáno jako újma, protože provedení náročnějších zpěvů nebylo původně určeno pro lid, tj. pro větší množství lidí, nýbrž pro skupiny zpěváků v klášteřích a katedrálách, kteří měli pravidelné odborné vzdělání. Je třeba s rezervou a různě posuzovat to, co na začátku 20. stol. s mimořádnou pílí bylo podniknuto, aby gregoriánský chorál byl znovu zaveden všude a při všech liturgických obřadech. Ve skutečnosti opíraly se tyto snahy předčasně na nedokonalých výsledcích vědeckého bádání a na předpoja-

tých, často zjednodušených a povrchních badatelských metodách. To se muselo projevit na kvalitě zpěvu. Kromě toho nerozlišovalo se mezi klasickými melodiemi z raného období, vytvářenými s krajní jemností na straně jedné, a poklasickými, pseudogregoriánskými a novogregoriánskými zpěvy na straně druhé.

4) Gregoriánský chorál, který je dnes k dispozici pro liturgii, nepředstavuje jednotný celek. Zpěvy mešního propria většinou patří starému, původnímu fondu. Jde o velmi náročné zpěvy. Aby se vyhovělo hudebně historickým faktům, je nezbytně třeba při jejich interpretaci použít nejstarších neumových notací. Na rozdíl od těchto zpěvů jsou zpěvy liturgických hodin podstatně jednodušší. Aby je bylo možno použít při mši pro méně zkušené zpěváky (ale ovládající latinu), bylo v souladu s liturgickou reformou nově vytvořeno v tzv. *Graduale Simplex*. Výhodou tu je, že u těchto jednodušších zpěvů není třeba si při interpretaci vypomáhat nejstarší neumovou – bezlinkovou notací, postačí pečlivé zohlednění textu. Zpěvy mešního ordinária, které jsou stejně jako proprium obsaženy v *Graduale Romanum*, vykazují značnou nejednotnost v kompozičním stylu, stáří a původu.

5) Pokud jde o postavení gregoriánského chorálu v dnešní liturgii, je třeba zvažovat pastorační a hudebně umělecké požadavky. Neznalost, nedostatečné informace a absolutizující představy z jedné i druhé strany vedou k nepřesným tvrzením a stanoviskům, zejména argumentuje-li se polemicky nebo apologeticky.

6) Oživení a uchování gregoriánského chorálu nelze dosáhnout žádnými příkazy, nýbrž pouze prohloubením znalostí. Jedině to může přinést pochopení a ocenění tohoto zpěvu.

POSTAVENÍ V ZÁPADOEVROPSKÉ HUDEBNÍ HISTORII

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

Úplný přehled celého gregoriánského chorálu zatím neexistuje. Podle statistiky z roku 1972 bylo ve všech tehdy užívaných liturgických knihách napočítáno kolem 1400 zpěvů – jsou to antifony liturgických hodin, responsoria, hymny, introity, gradualia, aleluja s veršem, trakty, offertoria a communia. Přitom však jde pouze o výběr. Ve skutečnosti jsou zpěvy gregoriánského repertoáru podstatně četnější.

Postavení, které chorál už ze své podstaty a hudebně historického významu zaujímá, ukládá každému hudebníkovi povinnost se s tímto zpěvem vypo-

řádat. To pak samozřejmě nemůže zůstat bez účinku na pochopení a interpretaci celé západoevropské hudby až do naší přítomnosti.

NEJDŮLEŽITĚJŠÍ ÚSEKY HISTORIE GREGORIÁNSKÉHO CHORÁLU

Začátky gregoriánského chorálu zdaleka nejsou jasné a zároveň jsou velmi složité. Jeho kořeny sahají k synagogálním zpěvům. S nimi má společný především základní princip niterné vázanosti na text. Rovněž různé formy zpěvu žalmů vycházejí z pěveckých zvyklostí židovské liturgie. Navíc je pro vedení melodie v obou druhích zpěvu charakteristické prodlévání na určitých tonových stupních a upřednostňování malých intervalů. Samozřejmě byly tu i jiné vlivy, jiných liturgických tradic – a jistě též neliturgické hudby – různých krajů orientu a prostoru Středozevního moře. Dají se zjistit též vlivy řecké hudební teorie a byzantského zpěvu, avšak převážně ve vztahu ke středověkým hudebním teoretikům. V podstatě však gregoriánský chorál je hudba, která byla vytvořena západoevropskou křesťanskou spiritualitou a kulturou.

K nejstarším zpěvům se počítají hymny, z nichž některé jsou již ve 4. stol. prokazatelné. Písemná fixace jejich melodií se však uskutečnila značně později. K slavným básníkům hymnů patří Efrém Syrský (306–asi 372), Hilarius z Poitiers (315–367), Ambrož z Milána (kol. 339–397), Prudentius (348–po 405), Sedulius (5. stol.), Venantius Fortunatus (kol. 530–kol. 600).

Text hymnů se skládá ze slok, ty pak z veršů s určitým počtem slabik, přičemž se rytmus verše řídil nejdříve kvantitou slabik, později většinou slovním akcentem. Melodie se řídí textem, sledujícím přesné metrické zákonitosti. Hymny nemají tedy charakteristika, která jsou vlastní gregoriánskému chorálu a která spočívají v úzkém spojení melodie s metricky nevázanou prózou. Tak hymny představují vlastní repertoár, který nepatří ke klasickému gregoriánskému repertoáru a na který je třeba nahlížet odděleně. Na interpretaci hymnů jsou různé názory, jedni se kloní spíše k metrické, jiní ke „gregoriánské“ interpretaci.

Gregoriánský chorál byl pojmenován podle Řehoře (Gregorius) Velkého, papeže (590–604). Byl po staletí pokládán za tvůrce chorálních melodií. Vědecky to však nelze prokázat. Prokazatelná jsou tato fakta: liturgické zpěvy římské liturgie v době Řehořově nejsou totožné s těmi, které dnes nazýváme „gregoriánský chorál“. Jisté je že gregoriánskému chorálu předcházela samostatná hudební repertoár, který dnes hudební věda nazývá „starořímským chorálem“. Zdá se, že tímto starořímským chorálem jsou zpěvy znamenáné v pěti rukopisech, pocházejících ovšem

až z 11.-13. stol. I když není absolutní jistota, kdy a kde byl starořímský chorál přetvořen do gregoriánského chorálu, mnoho argumentů hovoří pro to, že se tak stalo v říši Franské – mezi Seinou a Rýnem v 8. stol.

První hudební rukopisy tohoto gregoriánského chorálu s úplným repertoárem sahají až na začátek 10. stol., tedy do doby značně pozdější od doby Řehořovy. Z 8. a 9. stol. existují rukopisy, které sice obsahují dnešní repertoár gregoriánských zpěvů, ovšem bez hudební notace – jsou to jen texty. Rukopisy pocházejí z různých míst severní Itálie, severního prostoru Alp a především z prostoru dnešní Francie. Zároveň s těmito rukopisy se objevují tonária, která řadí jednotlivé melodie podle osmi žalmových tónů (tonus), ze začátku bez notového záznamu, a to dokonce i tehdy, kdy melodie nemá co dělat s psalmodií nebo 8 tony. Známé je tonarium Karla Velikého (konec 8. stol.)

V době od 8. stol. do 10. stol. dosahuje prvního vrcholu středověká hudební teorie (Aurelianus Reomensis, Regino, Hucbaldus, anonymní autor spisu „Alia musica“). Jejich spisy jsou často nesprávné opakování řecké hudební teorie, zaznamenané Boethiem (+524). S hudební skutečností gregoriánského chorálu mají zčásti jen málo co dělat.

Doba rozkvětu (a začátky dekadence)

Ze způsobu, jak chorál vznikal, jak se šířil, a také v důsledku našich omezených vědomostí o tomto procesu vyplývá, že doba rozkvětu a začátky úpadku časově nemohou být přesně odděleny. Z historických dokumentů a také z faktu, že chorál byl zaznamenán nejdříve v čistě textových rukopisech a teprve potom v rukopisech s hudební notací, vyplývá, že melodie byly nejdříve šířeny ústně. Po různých pokusech zjišťitelných pro 9. stol. byla pro gregoriánský chorál vynalezena neumová notace, která udávala tónovou výšku jen náznakem, zato však obsahovala velmi subtilní údaje pro interpretaci. Tento druh notace „in campo aperto“ (neumy se psaly nad textem mezi řádky) se nazývá též adiaستمatická notace (= bez udání intervalů). Přitom se předpokládalo, že se melodie budou nadále znát z paměti. Necelých sto let po vzniku tohoto notového písma se melodie začaly zaznamenávat pomocí notových linek. Tento způsob notace se jmenuje diastematická (= s udáním intervalů). Rukopisy z období 10.-12. stol., adiaستمatické i diastematické (v určitém období se psalo souběžně obojím způsobem) mají různou kvalitu, pokud jde o vyjádření melodického a rytmického průběhu melodií. Důvodem je to, že ne každý způsob tehdejší notace byl schopen stejně dobře vyjádřit různé hudební fenomény, nebo také že rukopis vznikl v době, kdy dekadence chorálu už více či méně postoupila. A tak se setkáváme už u nejstarších rukopisů, které nám jinak umožňují přístup k autentickému způsobu

přednesu, s prvními známkami začínající dekadence, jako např. ne ve všech bodech zdařilá adaptace introitu Benedicta sit ze slavnosti Nejsv. Trojice, zavedené asi koncem 9. stol. (GT-371), podle introitu Invocabit me z 1. neděle postní. V následující době, od začátku nového tisíciletí se ukazují další symptomy pokračující dekadence: ztráta tónů v určitých tónových skupinách (nevhodné zjednodušení) a upřednostňování tónových stupňů fa a do místo mi a si. Dekadence je dále podporována vznikajícím uměním vícehlasu a technikou tropování, které negativně ovlivňují především diferencovanost a tok rytmického pohybu. Vším tím způsobená rytmická nivelizace se odráží v samotném notovém písmu: diferencování tvarů neum se ztrácí, dodatkové značky jsou opomíjeny nebo systematizovány, tah písma zhrubnul. To všechno ukazuje, že cit pro pravou povahu gregoriánských melodií stále více mizí.

Rozšíření repertoáru a úpadek

Od 10. stol. jsou pro nové svátky komponovány mnohé nové melodie. I pro Kyriale vznikají nové, tónově bohatší melodie. Pro liturgické hodinky vznikají rýmovaná officia, tj. antifony v metrické veršové podobě s rýmem. I v této době zůstávají skladatelé těchto melodií anonymní, odhlédneme-li od několika výjimek: např. Alleluja. Veni Sancte Spiritus a dvě responsoria se připisují Robertu Zbožnému (+1031), tři responsoria Fulbertovi, biskupu z Chartres (+1028), officium o Sv. Řehoři papeži Lvu IX. (1002-1054). V této době kompozice tendují stále více k opakování motivů. Pozdní vývojový stupeň dokládá i tónální cítění, v němž kvinta a oktáva jsou určujícími strukturálními prvky, např. Kyrie IV ad libitum (GT 787), Kyrie VIII ad lib. (GT 788), Kyrie XVII C (GT 765), Sanctus a Agnus XVII (GT 765 a 766). Je to také doba rozkvětu sekvencí a trópů, které později téměř úplně z liturgie vyloučil Tridentský koncil (1545-63). U sekvencí jsou známi různí skladatelé, ale tady už jde nadále o nový styl zpěvů. Tato nadprodukce v novém slohu a rozvoj polyfonie postupně gregoriánskou monodii zatlačovaly do pozadí. Interpretace gregoriánského chorálu stále více upadá. V následující době dochází různými hrubými úpravami, zejména vypouštěním nebo přemístěním melismat dokonce k falšování a znetvořování gregoriánských melodií, což pak dosáhlo vrcholu v tzv. medicejském vydání. To se uskutečnilo v roce 1614 v Římě v Medicejské tiskárně. Šlo však o soukromé vydání. Breve Pavla V., které toto reformované vydání doporučovalo, bylo v posledním okamžiku staženo. Teprve v době ceciliánského hnutí v 19. stol., které si vzalo jako jeden ze svých reformních úkolů znovuzavedení tradičního chorálu a jeho vědecké zkoumání, došlo k novému vydání medicejské verze v Řeznu v r. 1873 (F.X.Haberl), které doporučilo bre-

ve Pia IX. Toto novomedicejské vydání, jakož i pozdější z r. 1877, 1878 (breve Lva XIII.), 1883 a 1894 bylo prohlášeno za autentické a obsahuje proto aprobaci kongregace rítů. Avšak krátký čas po tom vyslovil Lev XIII. své uznání „antiřezenskému vydání“ opata Pothiera z roku 1883 a dopisem z 17.5.1901 solesmenskému opatovi schválil nejen vědecká chorální bádání, ale vyslovil i naději, že v Solesmes konané práce budou mít šťastný vliv. Nepřímo tím bylo míněno nové vydání gregoriánského zpěvu, které se mělo objevit po uplynutí třicetiletého privilegia, uděleného novomedicejskému vydání z roku 1873. Velmi je třeba litovat, že se dostalo církevního schválení tomuto vydání chorálu, když šlo o tak znetvořenou melodii, že se sotva dala poznat jejich původní podoba.

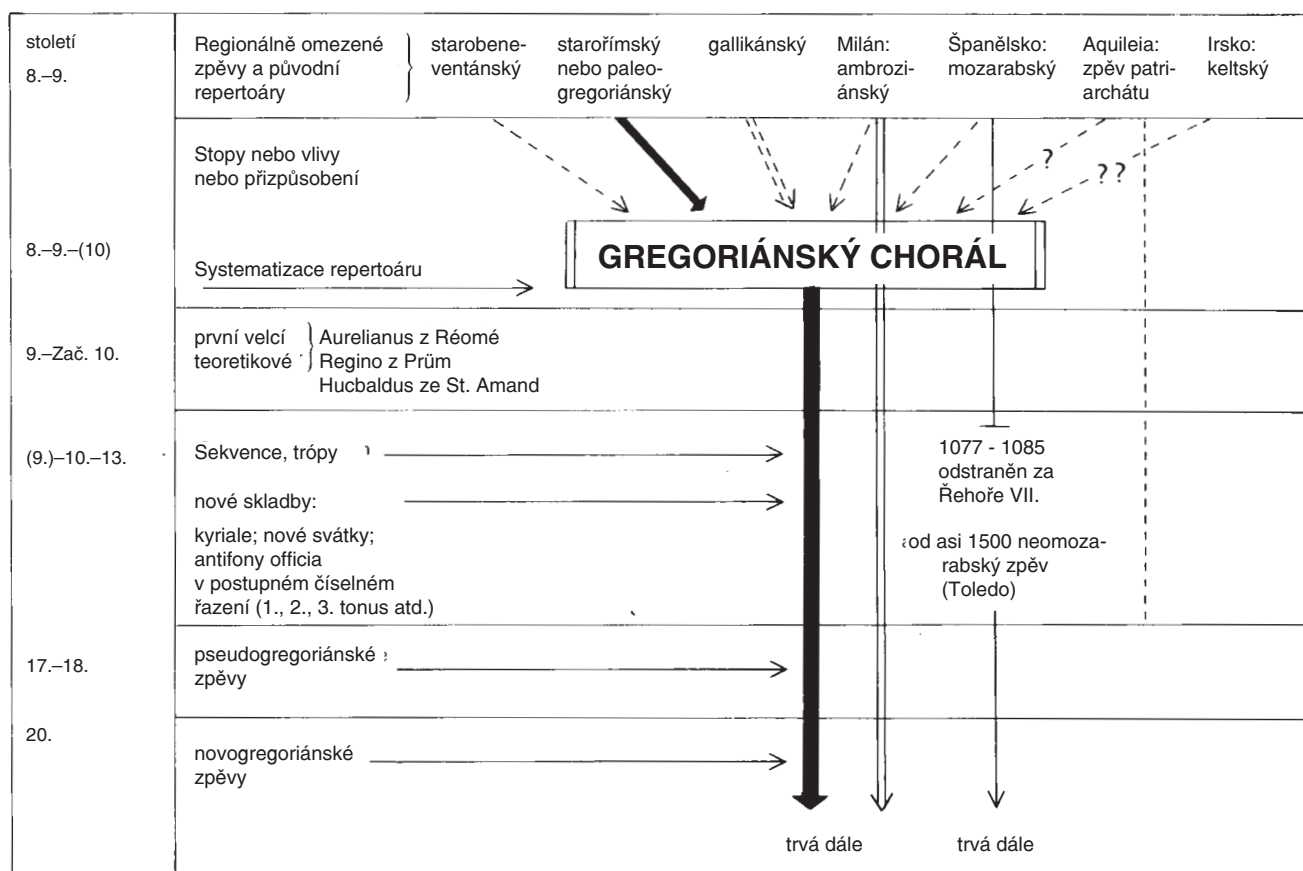
V době 17. a 18. stol. byly tvořeny pseudogregoriánské zpěvy, např. Salve regina – tonus simplex (AM 180). Ve Francii Henry Dupont a jeho kruh vytvářeli nové pseudogregoriánské melodie podle středověkých pravidel, ovšem v pojetí současného vkusu. Oratoriáni tvořili chorální kompozice ještě volněji. V 18. stol. se skládaly melodie, které se ještě více vzdálily chorální tradici, s níž měly společný v podstatě jen způsob chorálního záznamu – kvadrátovou notaci. Od konce 19. stol. vzniká velké množství neogregoriánských melodií pro mešní formuláře mnoha nyní nově zavedených svátků. Tyto zpěvy obsažené v chorálních knihách, vydávaných až do II. Vat. koncilu, byly v nově sestaveném Ordo cantus

missae z r. 1972 jako oficiální melodie naštěstí vypuštěny. Zůstala pouze neogregoriánská propria několika významných svátků, např. Krista Krále (GT 388-391), Nejsv. Srdce Ježíšova (GT 384-387), Neposkvrněného početí P.M. (GT 628-631) a částečně Nanebevzetí P.M. (GT 590-593). Tvorbu těchto nových kompozic je jistě možno připsat horlivosti, jíž se chtělo napomoci chorálu k novému rozkvětu, až se konečně přišlo na to, že se tím vážně zpochybní autenticita této hudby.

Níže se uvádí schématické znázornění vzniku a vývoje gregoriánského chorálu: (viz tabulka)

Obnova

Před polovinou 19. stol. začal ve Francii rozkvět monastického života. Přitom se zjistilo, že obnova benediktínského mnišství, které pohlíží na liturgii jako na svůj podstatný základ, je úzce spjata s gregoriánským zpěvem, resp. jeho oživením. Dom Guéranger, který obnovil monastický život v klášteře v Solesmes (od r. 1837 do své smrti 1875 byl tu opatem) – dal rozhodující podnět k návratu k pramenům gregoriánského chorálu. Na jeho podnět pak začala vznikat rozsáhlá dokumentace rukopisů, obsahujících chorální melodie. V roce 1889 vyšel první svazek řady „Paléografie Musicale“, který obsahuje faksimile svatohavelského rukopisu 339. Je to hodina zrození gregoriánské paleografie jako vědy, neboť jen s pomocí přesného obrazu původních pramenů, jak to



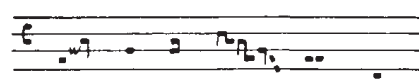
umožňuje fotografie, bylo možno provádět analýzu starých rukopisných hudebních značek. Do dnešního dne bylo uveřejněno 21 svazků ve dvou sériích, které obsahují faksimile nejvýznamnějších rukopisů s adiastematickou i diastematickou notací. Především první z nich představují paleografický základ pro interpretaci, která spočívá na semiologii, tj. na zkoumání hudebního významu starých rukopisných neum, a umožňují stále více dosud získané poznatky právě v oblasti gregoriánské semiologie rozšířit a prohloubit.

První etapa obnovy

U obnovy gregoriánského chorálu je třeba rozlišovat dvě etapy. První je etapa začátku, houževnaté práce, ovšem také stadium bádání s intuitivními, nekritickými a nevyzrálými metodami. Cílem bylo dosažení praktických výsledků, z tehdejší situace naprosto pochopitelných. V r. 1903 vyzval totiž Pius X. svým Motu Proprio celý katolický svět římského rítu, aby se znovu vrátil ke gregoriánskému chorálu. V r. 1904 rozhodl obnovit chorál v jeho úplnosti a čistotě v souladu s nejstaršími rukopisy, avšak též v souladu s tradicí vzniklou v průběhu časů. K provedení tohoto plánu ustanovil papežskou komisi, která měla připravit oficiální vydání. V časové tísní byly mezi roky 1905 a 1912 vydány knihy nejdůležitějších zpěvů, a to ještě dříve, než byly nalezeny správné pracovní metody, které by mohly opodstatnit zcela jistou, kritickou původní podobu chorálních melodií. V souvislosti s tím bylo nutno vypracovat návod k praktickému provádění chorálních melodií, aby se zajistilo jejich snadnější šíření. První úsek restaurace chorálu byl charakterizován dvěma osobnostmi, které přirozeně měly své spolupracovníky. Především to byl Dom Pothier, solesmanský mnich, později opat v St. Wandrille. Pro restauraci gregoriánského chorálu měl průkopnický význam. Ve svém hlavním díle *Les mélodies grégoriennes d'après la tradition* (vyšlo v r. 1880) zevrubně popsal svou teorii oratorního rytmu. V roce 1883 vydal jako první plod restaurace greg. chorálu graduál pro kongregaci benediktinů ze Solesmes. V roce 1885 vyšel graduál podruhé ve zlepšené podobě. Pothier byl předsedou zmíněné papežské komise. Ve spolupráci a se souhlasem části této komise vyšlo v r. 1905 *Kyriale*, v r. 1908 do jisté míry na vlastní odpovědnost (pro těžké konflikty v komisi) to bylo *Graduale Romanum*, *Officium za zemřelé* (1909), *Toni Communes* (1911) a *Liber Antiphonarius* (1912). Jde tu o tzv. editio typica, tištěnou a vydávanou od Typografia Polyglotta Vaticana, zjednodušeně nazývanou též „Vatikána“. Pro melodickou podobu těchto vydání byla často dávana přednost pozdějším záznamům, obsahujícím ve vztahu k původní podobě melodií větší či menší strukturálně důležité odchylky.

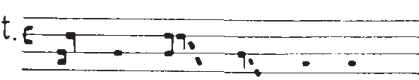
Další určující osobností tohoto úseku restaurace byl Dom Mocquereau, rovněž solesmanský mnich. Jeho zásluhou pokračuje bádání a výzkum rukopisů. Jako jejich znalec bojoval za melodii, jejichž podoba odpovídala nejstarší a autentické tradici. Tím se lišil od Dom Pothiera, který byl nakloněn ke kompromisům podle „principu živé tradice“. Tyto dva názory se střetávaly ve zmíněné papežské komisi, takže její práce byla stále více ochromována, až konečně pro nesjednotitelnost názorů byla komise v r. 1913/14 zrušena. Spor byl např. v Kyriálu už u prvního Kyrie Lux et origo. Prosadila se varianta Dom Pothiera, nebyla přijata starší, autentická Dom Mocquereau-a: (viz příklad 1 a 2)

1



Ky. ri. e. e. lei. son.

2



Ky. ri. e. e. lei. i. son.

Na druhé straně – pod tlakem dostat chorální melodii brzy do praxe – podlehl Mocquereau omylu, pokud jde o rytmickou hodnotu neumových značek. Vymyslel metodu, která měla umožnit všem bez rozdílu interpretaci chorálu, která je však v rozporu s paleografickou vědou, o jejíž rozšíření se přitom on sám tak staral. V podstatě svou metodou násilně vtlačil chorální melodii do moderně koncipovaného rytmického systému. Z řecké hudební teorie převzal pojem *χρόνος πρώτος*, „první dobu“, jak Aristoxenos z Tarentu nazývá nejmenší, dále nedělitelnou časovou hodnotu. U ní připouští nuance v prodlení, v zásadě je však každá „první doba“ stejně dlouhá. První doby, následující v melodii jedna po druhé, je třeba dělit na dvoudobé a třídobé skupiny, které plynou za sebou volně, tj. bez předem stanoveného schématu. To nazývá „volným rytmem“. Zpravidla obsahuje první nota skupinové neumy rytmický opěrný bod, který je nazván „rytmickým iktem“. V obtížnějších případech, kdy se hned rytmický opěrný bod nepozná, je pro to zavedeno jako znaménko vertikální episema (čárka nad příslušnou notou nebo pod ní) – znaménko pro iktus. Ve světle nynějších semiologických bádání je isochronismus, tj. rovnocennost základních dob, volný sled skupin o dvou a třech notách, přednostní postavení, které dostala první nota skupinové neumy, jakož i další tvrzení neudržitelné. Je dobré uvést, že např. značky pro iktus, vědomě uváděné v případech pochybností o místě rytmického opěrného bodu, jsou ve většině případů v rozporu s fakty prokázanými rukopisy. K tomu příklady 3 – 6 na následující straně:

3 H 149
AM 354,4
Fa ci a mus hic

4 GT 149,4
me am

5 GT 234,1
Mo di cum

6 GT 458,4
pa ce

Uvedenou teorii si vzali za vlastní mniši v Solesmes, proto se o ní hovoří jako o solesmenské metodě. Ze všech teorií dostalo se jí největšího rozšíření a měla tudíž největší vliv na chorální praxi v uplynulých desetiletích.

Mensuralistické teorie

Vedle solesmenské teorie a jiných, s ní příbuzných systémů existovaly další pokusy o vysvětlení gregoriánského rytmu. V novější chorální historii jsou uváděny pod pojmem „mensuralismus“. Mezi zástupce těchto teorií např. patří A. Dechevrens, který chápal neumy jako jednotky taktu, G. Houdard pokládal každou neumu, ať se skládala z jedné nebo více not, za jednu časovou jednotku, odpovídající čtvrtkové notě, Dom Jeannin se domníval, že greg. rytmus lze vyjádřit takty různých délek, tvrdil, že latinský slovní akcent je dlouhý a spadá do jednoho s těžkou dobou taktu, navrhoval všechny prodloužené noty v rukopisech zapisovat jako noty čtvrtkové, ostatní jako osminové. P. Wagner navrhuje pro syllabické zpěvy relativně volný rytmus, který spočívá na slovním akcentu a na pauzách, naproti tomu u nesyllabických zpěvů chápe jejich rytmus jako metricky vázaný, tj. mensuralisticky. Přitom vysvětluje hodnoty neumových skupin analogicky k pedes syllabarum a určuje longu a brevis v poměru 2:1, což v moderním přepisu znamená čtvrtinovou a osminovou notu. Virga a tractulus jako základní součásti skupinové neumy odpovídají lonze, punctum pak brevis.

Druhá etapa obnovy

Druhá etapa obnovy je určena především dvěma skutečnostmi: 1) melodickými a typografickými zlepšeními, která lze zaznamenat v knihách vydávaných po roce 1913, tedy po době, kdy byla zrušena papežská komise a práce přešla prakticky na Solesmes, a 2) pokroky v interpretaci na základě semiologie. Rozhodující tu byl tento nový vědní obor, který se objevil v padesátých letech našeho století. Semiologie především zkoumá různost podoby neumových značek pro jeden a tentýž tónový sled a snaží se zjistit vnitřní logiku, která vedla písaře k tomu, že zvolil právě určitý znak a nikoliv jiný. Tím je dán předpoklad ke zjištění hudebního významu značky, což ale potřebuje ještě potvrzení srovnávacím studiem pramenů a estetickou analýzou. Protože gregoriánská semiologie je kritické a metodologicky jasně promyšlené vědní odvětví, nejsou její výsledky už hypotézami, ale jsou vědecky podložené. Přirozeně musejí být ještě dalším zkoumáním prohloubeny, i když výsledkům jsou stanoveny určité meze a ne všechny záhady budou někdy vyřešeny.

Zakladatelem gregoriánské semiologie je Dom E. Cardine (1905-) solesmanský mnich, který byl od r. 1952 do r. 1984 profesorem na Papežském institutu pro chrámovou hudbu v Římě. Na II. mezinárodním kongresu pro katolickou chrámovou hudbu ve Vídni v r. 1954 seznámil veřejnost ve svém referátu „L'interpretation traditionnelle du chant grégorien“ s podstatou semiologie, která se pak v následujícím období vyvinula v interdisciplinární vědní obor. Jako takový představuje v gregoriánském chorálu most mezi paleografií na jedné straně a estetikou a interpretací na straně druhé. Obzvláštní zásluhou Cardinovou je znovu objevení významu seskupování neum a významu rozlišení hodnot jednotlivých not v chorálu. Jako plod jeho přednášek vyšlo v roce 1968 ve spolupráci s jeho žáky základní dílo tohoto oboru: *Semiologia Gregoriana*.

Na výsledcích, k nimž semiologie do dnešního dne dospěla, se ovšem podílí celá řada jeho žáků, kteří jsou rozptýleni po celém světě. Bádání se tu soustředilo na kritickou analýzu každé jednotlivé neumové značky se zřetelem na její význam pro interpretaci. Pro rozšíření výsledků semiologie do praxe byla v roce 1975 založena Společnost pro studium gregoriánského chorálu (*Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano*) – původně v Římě, od roku 1979 je jejím sídlem Cremona. Společnost pořádá kongresy, každoročně pak kurzy greg. chorálu. Podobné kurzy jsou pořádány též v německém Essenu a na dalších místech. Od r. 1985 vychází v Řezně (*Bosse Verlag*) řada „Beiträge zur Gregorianik“ – ročně 2 sešity, kde jsou uveřejňovány nejnovější poznatky v němčině, a zároveň i další články, které byly až dosud k dispozici jen v jiných řečech. Souběžně

s tím vychází v Cremoně řada „Studi Gregoriani“, která pro italský prostor sleduje obdobné cíle.

Jestliže první etapa obnovy greg. chorálu znamenala přes všechny vědecké nedokonalosti značný rozvoj tohoto zpěvu, znamenala druhá etapa paradoxně (přes vědecké zdůvodnění a proniknutí do hloubky problematiky i vytvoření předpokladů potřebných pro praxi) evidentní opomíjení greg. chorálu při slavení liturgie. Důvod byl již zmíněn: koncilem povolená mateřská řeč a v praxi téměř odmítnutá latina. V kulturním světě hudby je však možno zaznamenat v poslední době nový zájem o gregoriánský chorál. Tomuto zájmu vychází vstříc zejména vydání *Graduale Triplex* (=Graduale Romanum doplněné o dvě neumové notace – laonskou a svatohavelskou), o němž bude dále ještě řeč. Jeho vydáním se nám dostalo nástroje, s jehož pomocí se může stále více a více dělat pokroky v interpretaci tohoto zpěvu. Pokud totiž člověk dbá na hudební značky (neumy) nejstarších rukopisů, s přibývajícím mírou objevuje, jak vysokou úroveň má toto umění monodického zpěvu.

NOTACE TIŠTĚNÝCH CHORÁLNÍCH KNIH

Před několika desetiletími se kladl důraz na rozlišování mezi oficiálními (editio typica) a neoficiálními, resp. soukromými (editio iuxta typicam) vydáními gregoriánského chorálu. Oficiální vydání byla tištěna a vydávána vatikánskou Typographia Polyglotta (Vaticana–Vat.). Pro záznam melodií bylo použito kvadrátové notace na systému čtyř linek. S výjimkou pauzových čárek nemají tato vydání žádné dodatkové značky (viz např. *Graduale Simplex*). Dodatkové značky ke kvadrátové notaci, jako tečka, vertikální a horizontální episema, ligatura a komma na horní lince byly vynalezeny salesmanskými mnichy a používány v jejich soukromých vydáních. Odpovídají interpretačnímu systému, který se ukázal ve světle gregoriánské semiologie jako neudržitelný. Od vydání *Psalteria Monastica* (PsM) v r. 1981 se objevují tyto dodatkové značky v salesmanských vydáních řidčeji a daleko méně v rozporu se semiologickými fakty. Protože Typographia Vaticana po vydání GS (2. vydání 1975) přestala vydávat liturgické zpěvy, jsou z větší části gregoriánské zpěvy k dispozici jen v privátních salesmanských vydáních. Dostalo se jim pak i církevního schválení a povolení užívat je v liturgii. Tím také přestala platit až do r. 1975 závazná právní úprava, podle níž bylo nutno se při interpretaci řídit pouze údaji ve vydáních Editio typica. Příslušná církevní instance se zároveň vzdala jakéhokoliv soudu v otázkách interpretace gregoriánského chorálu. Není tedy jakýkoliv interpretační směr předepsán jako závazný. V dnes užívaných chorálních knihách je proto třeba rozlišovat mezi melodickou verzí a dodatkovými

mi značkami pro interpretaci. Melodických verzí těchto knih je možné se držet, i když některé melodie potřebují korekturu. A již delší dobu se pracuje na revizi melodií celého repertoáru (v souladu s Liturgickou konstitucí Sacrosanctum Concilium).

Nejdůležitější dnes používaná vydání gregoriánských zpěvů jsou:

Vydání pro celou církev:

- Gr: *Graduale Romanum*, Solesmes 1974
obsahuje hlavně zpěvy mešního propria a ordinaria. Kvadrátní notace odpovídá vydání z r. 1908, uspořádání zpěvů je však přizpůsobeno požadavkům pokoncilní liturgické reformy
- GT: *Graduale Triplex*, Solesmes 1979
liší se od GR připojením paleografických neum laonské notace (L) a svatohavelské notace (SG). Pro studium gregoriánského chorálu nepostradatelný nástroj!
- GN: *Graduel neumé*, Solesmes 1966
Tato fotomechanická reprodukce je graduál z r. 1908 se solesmanskými značkami doplněný E. Cardinem neumami různých svatohavelských rukopisů. Nemá ordinarium a mladší nápěvy propria
- GS: *Graduale Simplex*, Typis polyglottis Vaticanis, editio typica altera 1975.
Obsahuje jednoduché zpěvy propria a ordinaria, přičemž zpěvy propria jsou většinou převzaty ze zpěvů liturgických hodinek. Poprvé byl zde použit princip „výměnnosti“ zpěvů propria. Je tu určitá pastorálně liturgická potřeba především pro množství latinských žalmových textů.
- OT: *Offertoriale Triplex cum Versiculis*, Solesmes 1985
Fotomechanické vydání studijního *Offertoriale sive versus Offertoriorum Cantus Gregoriani* (Tournai 1935), opatřené neumami L a SG (R.Fischer, mnich z Metten)
- AR2: *Antiphonale Romanum*, tomus alter, Solesmes 1983
Podtitul tohoto 2. dílu nového *Antiphonale Romanum* udává přesně jeho obsah: *Liber Hymnarius cum Invitoriis et aliquibus Responsoriis*. 1. díl pro ostatní zpěvy liturgických hodinek má být brzy vydán, čímž dostane celá církev chorální knihu pro officium odpovídající liturgické reformě. Salesmanské dodatkové značky jsou v tomto vydání použity s novými, lepšími, i když ne všestranně uspokojujícími kritérii. Kvadrátová notace je obohacena novými formami not. Významná je předmluva, která mj. poukazuje na výsledky semiologie a na potřebu řídit se v tomto směru při interpretaci.
- Vydání pro monastická společenství, pokud mají význam pro studium chorálu:
- AM: *Antiphonale Monasticum*, Tournai 1934
Obsahuje celý repertoár liturgických hodinek

pro benediktinská společenství. Až do vydání AR 2 představuje tato kniha nejdůležitější přístup k nesčetným antifonám a ostatním zpěvům officia. Oproti Liber Antiphonarius z 1912 má četná melodická zlepšení, bylo tu zavedeno několik nových forem not. Episema v mnoha případech se snaží být v souladu s rytmickými informacemi středověkých rukopisů. Bohužel vyskytují se promíšeně se značkami z větší části zavádějícími (vertikální episema a punctum-mora) a odrážejícími překonaný interpretační systém.

PsM: Psalterium Monasticum, Solesmes 1981

je určeno rovněž pro benediktinské řehole, zároveň představuje již druh „předpublikace“ k AR 1. Rozdělení žalmů v podstatě sleduje benediktinský pořádek, jsou však umožněna i jiná rozdělení. Z hlediska notace představuje tato kniha bod obratu: U AR 2 (Liber Hymnarius) zmíněné nové formy not a zlepšená kritéria pro použití dodatkových značek jsou zde poprvé realizována. Jsou zde zavedeny nové žalmové tony v souladu s charakterem některých antifon, které neodpovídají oktoechu.

PmN: Processionale Monasticum, Solesmes 1983,

nové vydání 1983 Solesmes. V tomto novém vydání jsou obsaženy jen ty zpěvy k procesním a jiným zvláštním liturgiím benediktinsko-monastických společenství, které se už jinde nevyskytují. Proto je kontinuita paginace mnohokrát přerušena. Mnohé zpěvy jsou doplněny paleografickými neumovými značkami.

VÝVOJ CHORÁLNÍ NOTACE

Dokud neexistovaly noty, používali středověcí teoretikové písmen abecedy. V 9. stol. se děly různé pokusy o vytvoření notového písma, až se prosadila tzv. neumová notace bezlinková. Její doba rozkvětu je 10. a 11. stol. Ještě během této doby se neумы začaly přenášet na notové linky. Tento systém pak zdokonalil Guido z Arezza (+1050). Označení „neuma“ je řeckého původu (ᾠδὴμα – pokynutí) – význam tohoto slova byl a je dosud vykládán nejednoznačně. Dnes se jím označují tóny nad jednou slabikou, a to bez ohledu na to, zda jde o notu jedinou nebo více not. Od 10. stol. se neумы psaly nejdříve „in campo aperto“ = na otevřeném poli, tj. nad textem mezi řádky bez jakýchkoliv linek. Průběh melodie tím byl znázorněn jen přibližně. Tato notace se nazývá adiaستمatická, tj. bez udání intervalů. Rozděluje se do dvou základních druhů: punktová (tečková) notace a akcentová notace. Akcentová notace rozlišuje vyšší notu od nižší pouze tvarem značky, což je ovšem možné jen náznakově a nedokonale. Zato je však tato notace schopna vyjádřit jemnosti výrazu. Punktová notace se snaží udávat vzdálenost tónů rozdílným

umístěním jednotlivých značek v prostoru – ovšem opět nepřesně, náznakově. Z obou neumových notací, jimiž se dále budeme především zabývat, patří svatohavelská notace k notaci akcentové, laonská (métská, lotrinská) k punktové. Od 10. stol. se šířila adiaستمatická notace stále více. Je jistě zajímavé, že adiaستمatická a diastematická notace se udržely vedle sebe dokonce někde až do 15. stol. Přizpůsobení nejstarších bezlinkových neum na linkový systém mělo za následek, že došlo k modifikaci těchto značek a k zvětšení tečkových not a čar, resp. čarových spojení. Mezi rozličnými druhy notového písma se prosadila gotická podkovová notace (v Německu) a kvadrátové písmo (jinde, zejména ve Francii). Oba druhy písma existovaly vedle sebe až do konce 19. stol. Restaurace gregoriánského chorálu dala přednost kvadrátové notaci. Od té doby se v oficiálních liturgických knihách používá jen tato.

Kvadrátová notace

Na rozdíl od moderní notace sestává chorální kvadrátová notace ze systému čtyř linek a tří mezer. Pokud linky nestačí, užívá se i zde linek pomocných. Tato notace zná dva klíče: C – do (má tvar stylizovaného písmene C) a F – fa (má tvar stylizovaného písmene F). Teoreticky mohou být tyto klíče na kterékoliv lince, v praxi se však C klíč nachází na 3. a 4. lince (počítáno odspodu), řídčeji na lince druhé, klíč F stojí zpravidla na 3. lince, výjimečně na čtvrté. Pokud tónový rozsah některé melodie přesahuje linky (i pomocné), dochází k přesazení klíče z jedné linky na jinou, popř. záměny klíčů C a F.

Tabelární přehled

V následující tabulce (str. 11-13) jsou notové tvary kvadrátové notace sestaveny tak, jak existují v knihách vzešlých z restaurace chorálu, se svými názvy a odpovídajícím vysvětlením názvu, případně též v nově „vylepšených podobách, jak se vyskytují v Antiphonale Monasticum a Psalterium Monasticum (a). Z odpovídající notace in campo aperto (adiaستمatické notace) je připojena vždy jen jedna z rukopisného okruhu svatohavelského (G) a laonské notace (L). Samozřejmě tu nejsou uvedeny všechny tvary, které se ve starých rukopisech vyskytují. Právý sloupec obsahuje popis příslušné neумы.

Pomocné prostředky

Chorální knihy s novodobou kvadrátovou notací užívají různé pomocné prostředky:

Custos má za úkol upozornit na polohu následující noty. Nachází se na konci každé notové řádky, uprostřed notové řádky jen tehdy, jestliže se posunuje nebo mění klíč.

A. Jednotónová neuma, stojící sama nad jednou slabikou

		G	L
1	■ Punctum	-	~

B. Jednoskupinové neumy, udávající melodický pohyb (kromě horizontálního)

2	■ Clivis (declivis – nakloněný)	↗	↘	dvě noty, z nichž druhá je nižší
3	■ Pes (pes – noha)	✓	↗	Dvě noty, z nichž druhá je vyšší. Neuma se zpívá odzola nahoru.
4	■ Porrectus (porrigere – natahovat, do výše vztahovat)	↗	↘	tři noty, z nichž druhá je nižší (také nazývaná clivis resupina). Začátek příčné čárky označuje první notu, konec druhou.
5	■ Torculus	↗	↘	tři noty, z nichž druhá je vyšší
5a	■ (torquere – točit, kroutit)		↘	(také nazývaná Pes flexus)
6	■ Climacus (řecky: klimax – žebřík, schody)	↘	↘	tři nebo více sestupujících not
7	■ Scandicus (scandere – stoupat)	↗	↗	tři nebo více vzestupných not

C. Rozšířené jednoskupinové neumy

8	■ Porrectus flexus (flexus – dolů zahnutý)	↗	↘	Porrectus + nižší nota
9	■ Scandicus flexus	↘	↘	Scandicus + nižší nota
10	■ Rozšířený torculus: torc. subpunctis (L) resp. pes subbipunctis (G)	↗	↘	(subpunctis: po vyšším tónu následuje jeden nebo více tónů v sestupném pohybu)
11	■ Torculus resupinus (resupinus – obráceně, tj. nahoru ohnutý)	↘	↗	Torculus + vyšší nota
12	■ Climacus resupinus	↗	↗	Climacus + vyšší nota

D. Skupinové neumy na stejném tónu

13	■ Bivirga (bis – dvakrát)	↗	↘	Tepre od roku 1922 byl zaveden tisk s notovým krčkem.
14	■ Trivirga (tres – tři)	↗	↘	
15	■ Distropha (řecky: dis – dvakrát: dvakrát strofa)	”	..	Izolovaně nad jednou slabikou se nenachází. Dvě punkta na stejném tónu u Vat. jsou tedy bivirgou nebo (zřídka) virgou stratou (Analogicky k "bivirga" existuje označení "bistrofa".)
15a	■			
16	■ Tristropha	”	..	
16a	■			
17	■ Dvoustupňová tristrofa	, ”	↗	
17a	■			
18	■ Clivis s apostrofou nebo porrectus na stejném tónu	↗	↘	
19	■ Trigon (řecky: trigon – tříroh)	↘	↘	tři noty, z nichž první dvě jsou na stejném tónu, třetí je nižší

		G	L
20		Clavis s předsazenou notou na stejném tónu	
21		Pes s předsazenou notou na stejném tónu	

E. Neumy se zvláštní melodickou tendencí

a) Oriscus-neumy s tendencí k nižší notě

22		Pressus maior (z premere – tisknout, stlačit; maior – větší)			Skládá se ze tří prvků: virga (uncinus) s oriskem na stejném tónu a punctum (uncinus)
23		Pressus minor (minor – menší) např.:			Skládá se z orisku a druhé nižší noty, chybí mu tedy první neumový prvek pressu maior. Pr. minor je vždy napojen na nějakou neumu. Zde na clavis. Není nikdy sám nad jednou slabikou.
24		Clavis s oriskem			
24a					
25		Virga stratana stejném tónu (stratus – sražený), také franculus			diereze pressu maior na dvě slabiky
26		Virga strata jako vzestupná skupina dvou not			Ve většině případů jde o malou sekundu
27		DO - mi - nus			Jen v takovém kontextu nejméně tří not (diereze pressu maior) se nachází oriscus izolovaně nad jednou slabikou.

27a
De- us GT 190,3

27b
á- gi- te H 30/13
AM 229,1

Jiné případy, v nichž je oriscus
položen i výše než předchozí
nota:

a) Oriscus-neumy s tendencí k vyšší notě

28		Pes quassus			dvě vzestupné noty, první prvek oriscus
28a		(z quaterne – třást)			
29		Salicus (salire – skákat)			většinou tři, ale i čtyři nebo pět vzestupných not
29a					
30		Pes quassus s předsazenou notou na stejném tónu			
30a					

F. Quilisma-neumy

31		Quilisma-Pes (z řečtiny: kyllindein – válet)			nahoru směřující skupina dvou not, první prvek quilisma
32		Quilisma-Scandicus			většinou quilismu předchází aspoň jedna nota

G. Zvláštní neuma

33		Pes stratus		
----	--	-------------	--	--

H. Nové formy kvadrátové notace

NEUMÆ AUT NEUMARUM ELEMENTA	EXEMPLA FIGURARUM		
	FIGURÆ RECTÆ	FIGURÆ LIQUESCENTES	
		AUCTÆ	DEMINUTÆ
1. PUNCTUM	•	• • •	•
2. VIRGA	┘		
3. APOSTROPHA	◊	◊	
4. ORISCUS	■		
5. CLIVIS	┘┘	┘┘	┘
6. PODATUS	┘┘	┘┘	┘
7. PES QUASSUS	┘┘	┘┘	
8. QUILISMA-PES	┘┘	┘┘	
9. PODATUS INITIO DEBILIS	┘┘	┘┘	
10. TORCULUS	┘┘	┘┘	┘┘
11. TORCULUS INITIO DEBILIS	┘┘	┘┘	┘┘
12. PORRECTUS	┘┘	┘┘	┘┘
13. CLIMACUS	┘┘	┘┘	┘┘
14. SCANDICUS	┘┘	┘┘	┘┘
15. SALICUS	┘┘	┘┘	
16. TRIGONUS	┘┘		

V chorálu existuje jen jedna značka pro alteraci, a to „b“, které se vztahuje jen na tónový stupeň „h“, který snižuje o půl tónu. Jeho platnost trvá buď až do konce slova (má-li b platit i pro další slovo, musí být znovu napsáno), nebo – uvnitř slova – melismatu – až k nejbližší dělicí značce. Ve vatikáně se nachází několik příkladů b kvadratum (jako naše odrážka) jako značka pro zrušení „předznamenání“ b. U mladších nápěvů, kde se má místo h zpívat vždycky b, jako např. u Alma Redemptoris Mater, stojí značka b na začátku bezprostředně za klíčem a platí tedy pro celou skladbu.

Na základě úzkého vztahu textu a melodie respektuje melodie v zásadě frazeologické vlastnosti textu, k čemuž kvadrátová moderní notace užívá jako interpunkční znaménka svislé čáry: čtvrtinovou čárku (na 4. lince), poloviční (přes 2. a 3. linku), celou (od 1. ke 4. lince) a dvojitou čárku (rovněž od 1. ke 4. lince), což v textu odpovídá čárce, středníku, dvojtečce a tečce.

Čtvrtinová čára naznačuje konec menší melodické části – incize, a to ve smyslu slovně melodickém, nebo jen ve smyslu ukončení čistě melodického úseku. Použití tohoto interpunkčního znaménka v liturgických knihách se však jeví někdy sporným, občas dokonce chybným, především je ho užíváno příliš často. Aby této závadě odpomohli a zároveň ponechali

Vatikánu nedotčenu, řeší benediktíni ze Solesmes ve vydání Graduale Romanum z roku 1974 situaci takto: tam, kde čtvrtinová čára zamlžuje porozumění členění neum nebo melodického frázování, používají spojovací oblouček, ligaturu. Ve zmíněném graduálu bylo těchto ligatur použito celkem více než devadesát, zatímco v graduálu z r. 1908 jen několik. Ligatury používá graduál z r. 1974 nejen pokud jde o čtvrtinové, ale i o poloviční a celé čáry. Jejich použití představuje nesporně zlepšení, je však politováníhodné, že další, mnohé případy zůstaly nepovšimnuty, v nichž pro porozumění textových souvislostí a melodického frázování by ligatury byly rovněž pomoci, a to zejména proto, že frázovací znaménka Vatikány jsou někdy zavádějící.

Další ve Vatikáně od Solesmes zavedenou značkou je čárka (prohnutá) na 4. lince. V graduálu z r. 1974 je jich více než šedesát, zatímco v dřívějších vydáních jich bylo nepatrně. Jde rovněž o znaménko členění melodie a je oprávněné tam, kde dosud žádné nebylo, ačkoliv by bylo nutné. Někdy je jím korigováno sousední znaménko dělení. V mnoha případech je však třeba použití čárky připsat nedostatečnému, systémově podmíněnému způsobu zpívání, kterému chybí porozumění pro přirozenou artikulaci slova a melodie. Pokud je ta s pečlivostí zohledněna, ukazuje se čárka jako přebytná, ne-li rušící.

Poloviční čára člení větší textové a melodické úseky, zejména závěr textového úseku sestávajícího ze dvou incizí. Odpovídá ne zřídka textové interpunkci dvojtečky, tečky a čárky ve Vatikáně. Na mnoha místech by však měla být nahrazena čtvrtinovou čarou nebo čárkou, aby pohyb zpěvu nebyl silně přerušen. Toto nebezpečí je zejména tam, kde je jím přerušeno melisma. Zde by se zpravidla více hodila čtvrtinová čára nebo čárka.

Celá čára označuje konec textové melodické fráze nebo aspoň konec důležitého úseku. Lze však konstatovat, že místo celé čáry by na mnoha místech Vatikány mohlo být lépe použito poloviční čáry.

Dvojitá čára označuje konec skladby, uvnitř skladby pak konec částí, které se mají zpívat střídavě dvěma chory nebo chorem a sólistou.

Kromě uvedených znamének používá Vatikána znaménka v textu: hvězdičku (asteriscus) a křížek. Asteriscus se nachází na začátku introitu, graduale, traktu, offertoria a communia. Udává konec intonace sólisty či schóly bezprostředně před nasazením schóly, resp. sboru. V téže funkci se používá v antifonách a jiných zpěvech liturgických hodin. Podle možností by se však taková intonace měla opomíjet, především tam, kde by se přetrhávaly textové melodické souvislosti. To především platí pro intonaci Kyrie a těch melodií Sanctus, které tónálně navazují na prefaci. Křížek se nachází v první polovině žalmového verše, pokud je obzvlášť dlouhá. Znamená pak jednoduchý melodický ohyb – flexu recitace.

Názvy not podle solmizace

Guido z Arezza (benediktínský mnich v Pompose, od roku 1023 činný v Arezzu, + 1050) nazval řadu tónů ve vzestupném diatonickém sledu „ut, re, mi, fa, sol, la“. K tomu použil prvních slabik jednotlivých poloveršů první sloky hymnu z nešpor ze svátku sv. Jana Křtitele, neboť každý z nich začíná o tón výše:

7

ut que ant la xis Re so ná re fi bris Mi ra ge.

stó rum Fá mu li tu ó rum Sol ve pol lú ti Lá bi i

re á tum San cte Io á n nes. 97

AM 922

Tón „si“ (*Sancte Ioannes*) zavedl v roce 1482 Bartolomeo Ramis de Pareja. Za časů Guidonových tón si neexistoval (a teoreticky nebylo možno vytvořit v rámci oktávy dnešní celou řadu tónů). Proto Guido vymyslel systém mutací pomocí hexachordů (šestitónové řady od ut do la). Tato řada obsahuje jen jeden půltón – mi-fa, a proto každý půltónový krok byl nazván mi-fa. Hexachord byl pak kromně od tónu c posazen od tónu f a snížením tónu h na b se pak půltónovým krokem mi-fa stal interval a-b, hexachord, posazený na tón g, měl pak půltónový krok fa-mi na tónech h-c.

Tón ut byl později nahrazen označením „do“ (původcem je údajně Giovanni Battista Doni, který pro to použil prvních dvou písmen svého příjmení, v Německu se uvádí jako autor tohoto označení kantor Otto Gibelius – 17. stol.). Pro označení tónové řady se dnes většinou užívá písmen abecedy (c, d, e, f, g, a, h, c), v románských zemích se dosud užívá starých solmizačních značek, ve Francii dokonce s ut, název „solmizace“ pochází od dvou z nich: sol a mi).

LATINSKÝ TEXT

Jeden z nejdůležitějších předpokladů pro porozumění gregoriánskému chorálu, jeho způsobu kompozice, technického provedení a interpretace je pochopení jeho základního znaku – symbiózy slova a melodie. V gregoriánském chorálu melodie nežije bez textu. Přitom jde výlučně o text latinský (až na nepatrné výjimky). Text je základem skladby a východiskem interpretace melodie až do nejmenších rytmických podrobností. Interpretace samozřejmě předpokládá, že člověk textu rozumí (případně na základě překladu) a že se mu stane vlastním z hlediska fonetického, rytmického a samozřejmě významového.

Výslovnost latiny nepůsobí potíže, z hlediska fonetického však tu není jednoty. Neboť na jedné straně

se tzv. klasická latina doby Ciceronovy a Caesarovy (1. stol.př.Kr.) namnoze vyslovuje tak jako v tehdejší době, tj. např. „c“ vždy jako „k“, „t“ vždy jako „t“, „ae“ jako skutečný diphtong – asi jako „ai“. Na druhé straně existuje výslovnost, která je důsledkem pozdějšího vývoje. A tak se od přibližně 4. stol vyslovuje „c“ před vokály „e“ a „i“ jako „c“ a „t“ většinou jako „ci“. Tímto způsobem byla latina, která až do II. Vatikánského koncilu byla jedinou oficiální liturgickou řečí, až dosud vyslovována, k čemuž ještě v různých zemích přistupovaly vlivy jazyka té které země.

Akcent latinských slov se řídí kvantitou, tj. délkou, resp. krátkostí slabiky. Dvouslabičná slova mají akcent vždy na první slabice; tři a víceslabičná slova mají přízvuk na předposlední slabice, jestliže má dlouhý vokál nebo diphtong (ae, ao, eu, au), nebo jestliže po krátkém vokálu následují dvě nebo více souhlásek. Slabika je pak – přestože se tu jedná o krátkou samohlásku – pocíťována jako dlouhá pro délku souhlásek po samohlásce následujících. Je-li předposlední slabika více než dvouslabičného slova krátká, přízvuk má třetí slabika od konce. Jako krátká je považována předposlední slabika i tehdy, jestliže za krátkým vokálem následují dvě konsonanty ve sledu „muta cum liquida“, tj.: b, p, d, t, g, c + l, r (m,n), protože toto spojení konsonant je pocíťováno tak, jako by obě konsonanty patřily k poslední slabice, např. té-ne-brae. V liturgických knihách je u tří a víceslabičných slov akcent označen čárkou nad příslušným vokálem, takže u každého slova je místo akcentu jednoznačné.

Písmeno „i“ může znamenat jak vokál „i“, tak i polovokál „j“. Jako „j“ se vyslovuje na začátku slova před vokálem a uvnitř slova, pokud s následujícím vokálem tvoří jednu slabiku. Před liturgickou reformou II. Vatikánského koncilu (v souladu se starší tradicí – od 17. stol. – kdy se místo „i“ psalo vždy jen „j“) se i na těchto místech psalo „j“, pak ale vždy „i“, např. Iacob (ja-cob), e-ius (e-jus), e-ii-ciántur (e-ji-ciántur), allelú-ia (tak také i před liturgickou reformou).

Písmeno „i“ jako vokál tvoří slabiku buď samostatně nebo ve spojení s konsonantou toto písmeno předcházející nebo následující po něm. Za písmenem „i“, jemuž předchází konsonanta, může následovat vokál, aniž toto „i“ se vysloví jako „j“, když totiž s ním netvoří slabiku. Při výslovnosti vokálu „i“ je třeba dbát na to, aby příslušná slabika byla plně a pečlivě vyslovována a aby se „i“ nestalo tajně písmenem „j“, především tam, kde následující slabika sestává pouze z jediného vokálu. Příklady: iu-dí-ci-o, spi-rí-tu-i, gló-ri-a, vé-ni-et.

Vokál „u“ tvoří s předchozím vokálem „a“ diphtong „au“, např. Gáu-di-um, ex-áu-di; s vokálem, který za ním následuje, však diphtong netvoří, např. re-trí-bu-as, pú-e-ri. Spojení vokálů „eu“ se nikdy nevyslovuje jako diphtong (s výjimkou z řečtiny převzatého „euge“), ale oba vokály odděleně, tedy: De-us, me-

us, e-um. Po „q“ a „g“ se „u“ před následujícím vokálem vyslovuje jako měkké „v“, např. quod, se-quén-ti-um, sán-gui-ne, lin-gua. Následují-li za sebou dva stejné vokály, tvoří dvě oddělené slabiky, např. Á-a-ron, dé-e-rit, á-tri-is, co-o-pér-tus, má-nu-um. Ovšem pro zpěv nemusejí vždy platit tato pravidla. Dvojitě „e“ u „Kyrie eleison“ je v nejstarších rukopisech psáno jen jako jedno „e“. Pro „e (leison)“ se nevyslovovalo žádné další „e“. Vatikána však tento zvyk zásadně nerespektuje a vědomě podkládá začátek slova „eleison“. Písmena „ei“ v „eleison“ se ve starých rukopisech píší tak, že „i“ netvoří žádnou samostatnou slabiku, nýbrž spíše jakýsi diphtong „ei“. Je tomu tak proto, že na tomto místě se často nachází likvescence.

Stojí-li nad diphtongem „au“ více než jedna nota, zpívají se všechny noty na první vokál a teprve na poslední notě druhý vokál diphtongu. Diphtong „ae“ a „oe“ se vyslovuje jako „e“, např. glórie. Má-li u dvou po sobě jdoucích vokálů druhý trema (dvě tečky), vyslovují se oba vokály odděleně, např. Israël. Dnes se však většinou dvojtečka nepíše. Slabika „ti“ se před vokálem čte jako „ci“, pokud na „i“ není akcent. Pak se čte jako „ty“, např. to-ti-us, pe-tí-erit. Stejně tak se čte jako „ty“, předchází-li konsonanty t,s,x např. hó-sti-a. „C“ před vokály „e“ a „i“ a diphtongy „Ae“ a „Oe“ se čte jako „c“, např. prin-ceps, pa-cis, cae-lum, coe-lum. Před ostatními vokály a jiným spojením se „c“ čte vždy jako „k“, např. in-vo-cá-bit, cor-dis, do-nec, cla-mó-rem, fac-tus. „Ch“ v některých zemích čtou jako „k“, např. brá-chi-m. „Ph“ se vždy vyslovuje jako „f“.

GREGORIÁNSKÝ REPERTOÁR

Celý repertoár gregoriánského chorálu se v podstatě skládá ze dvou částí: zpěvy mše a zpěvy liturgických hodinek. Vzhledem k tomu, že zpěvy liturgických hodinek nepřicházejí v liturgické praxi dnes u nás příliš v úvahu, bude v dalším převážně řeč o zpěvech mešních. Podstatné ze zpěvů liturgických hodinek bude však rovněž předmětem tohoto textu.

Kompoziční styl

Gregoriánský chorál zná tři kompoziční styly: sylabický, oligotonický a melismatický.

U sylabického stylu odpovídá většinou jedné slabice jedna nota. Ovšem vyskytnou se zde nad jednou slabikou občas i dvě nebo tři noty, zcela výjimečně i více. Jde o typický kompoziční styl antifon officia. Při navrhování gregoriánského chorálu je dobré začít s melodiemi tohoto stylu, protože se tím člověk dobře naučí chápat, jak je melodie utvářena zcela podle textu.

Melodie oligotonického stylu sestává převážně z malých skupin not nad jednotlivými slabikami textu. Máme tu co dělat s klasickým postupem hudební

intenzifikace daného textu. I zde text zůstává klíčem pro porozumění a provedení melodické podoby. Typickými příklady tohoto stylu jsou antifony introitu a communia. Oligotonický styl byl dříve nazýván „neumatickým“. Protože však každá neumová figura nad jednou slabikou, ať už představuje jediný tón nebo více či mnoho tónů, se jmenuje „neuma“ (její jednotlivé části pak neumové prvky, resp. jednoskupinové neumy), nemůže být „neumatický“ styl pro tento způsob kompozice nadále užíván. Proto byl nově zaveden z řečtiny převzatý termín „oligotonický“, což znamená „z málo tónů (sestavujících)“. Druhá část slova, „τόνος“ má v řečtině více významů, mezi jiným „tón“ (lidského hlasu nebo nástroje), nebo akcent slova. V pojmu „oligotonický“ jde o prvně jmenovaný význam, ale např. v pojmu „pretonický“ (=akcent přecházející) jde o význam druhý.

Melismatický styl se vyznačuje delšími skupinami not (melismata) nad jednou slabikou. I toto melisma má vztah k textu a propůjčuje mu plnost hudebního výrazu a slavnostní lesk. I když se sice nedá popřít určité osamostatnění melodie, přesto i tu převládá dominující role textu. V melismatickém stylu jsou komponována především gradualia a aleluja.

Kompoziční technika

V chorálu rozeznáváme tři druhy kompoziční techniky. Některé zpěvy jsou originálními melodiemi, tj. složené pro určitý text, jiné jsou naproti tomu typové (typické) melodie, nazvané tak proto, že tu jde o melodický typ přenosný pro více textů, a konečně jsou to tzv. centonizace, tj. kompilace různých melodických formulek do jednoho organického celku.

RECITATIV

Liturgické recitativy, nejprostší – zároveň však velmi náročná forma gregoriánského repertoáru – patří k druhu „mluveného zpěvu“ (kantilace). Kantilace není přímo cantus – zpěv, nýbrž představuje způsob přednesu textu, který leží mezi zpěvem a řečí a u nějž převládá jeden nebo více tónových stupňů, na nichž kantilace probíhá. Cílem kantilace je zvýraznit dikci slova a tak umožnit lepší srozumitelnost u naslouchajícího. Schéma melodického recitativu, jemuž mohou být podloženy různé texty, se nazývá tonus recitativu. Podtrhává pomocí vyšších a nižších tónů, formulí, cezúr a kadencí akcenty a členění textu. K tomu se samozřejmě nejvíce hodí sylabický zpěv, méně oligotonický, neboť ten již odpovídá zpěvu ve vlastním slova smyslu. mešní liturgie obsahuje nemálo textů, které, pokud jsou zpívány celebrantem, jáhnem, lektorem a kantorem, jsou přednášeny jako recitativ. Jsou to: pozdrav na začátku mše, orace, čtení a evangelium, preface, eucharistická modlitba včet-

ně závěrečné doxologie s odpovědí Amen, Otčenáš, embolismus, prosba za pokoj a pozdravení pokoje, závěr mše s požehnáním a propuštěním. Kromě toho existují recitativy zvláštních dnů církevního roku jako např. přímluvy na Velký pátek nebo Exsultet o velikonocní vigílii.

Tonus recitativu – struktura

Tonus recitativu je model recitativu a skládá se z následujících prvků: intonace a reintonace na začátku věty, resp. dalšího větného úseku, z tónu recitace (na tomto tónovém stupni se zpívá největší část textu), ohyb melodie (melodická floskule) v kadenci v souladu s interpunkcí textu. Následující závěr tonu orace může zástupně ukázat zmíněné strukturální prvky pro ostatní recitativy mše:

8

Per Dó.mi.num nostrum le.sum Christum Fili.um tu.um,
qui te.cum vi.vit et re-gnat in u.ni.tá.te Spí.ri.tus san-cti,
De-us, per óm.ni.a sae.cu.la sae.cu.ló.rum. A-men.

- a: nota intonace
- b: tón recitace, zde notován na la. Protože bezprostředně nižší tón je celý tón (velká sekunda), je tento tón recitace stejně jako celý tonus recitativu označen jako subtonální.
- c. flexa: melodický ohyb u menších cezur a interpunkcí. Flexa je jednoakcentová, tzn. po poslední akcentované slabice, která se zpívá ještě na tónovém stupni tónu recitace, následuje jedna nebo dvě neakcentované slabiky na nejbližším nižším tónovém stupni.
- d: reintonace: má za úkol uvést znovu tón recitace.
- e: metrum: zde se nachází důležitější významový úsek. Metrum je jednoakcentové se dvěma přípravnými notami, tj. poslední akcentovanou slabikou předcházejí dvě přípravné noty umístěné na bezprostředně nižším tónovém stupni. Za slovním akcentem následují na témže tónovém stupni jedna nebo dvě slabiky.
- f: závěrečná kadence neboli punctum s připojenou ustálenou formulí pro Amen, která se vrací na výšku tónu recitace. Závěrečná kadence je jednoakcentová a skládá se z melodického ohybu na akcentované slabice s následující neakcentovanou slabikou a ze dvou předcházejících přípravných slabik (not) ve výši tónu recitace (1), resp. nejbližšího nižšího tónového stupně (2). Melodický ohyb

na akcentované slabice se skládá z celého tónu se závěrečnou následující neakcentovanou slabikou, jejíž tón je umístěn jako tón jí předcházející slabiky.

- g: nadpočetná slabika jako „epenthesis intercalata“ – je v notaci obvykle psána jako dutá nota. Ta je nutná, aby se naznačilo přesné místo slabiky v případě proparoxytononu (akcent na třetí slabice od konce), protože model je tvořen pro kadenci s paroxytononem (akcent na předposlední slabice). Protože se tato nadpočetná slabika v případě proparoxytononu nachází mezi akcentovanou – třetí slabikou od konce a neakcentovanou slabikou poslední, nazývá se k ní příslušná nota „epenthesis intercalata“, tj. vsunutá dodatečná nota. Nadpočetná slabika jako „epenthesis anticipata“ – Když melodický akcent kadence je tvořen malou skupinou not, jako např. clivis, stává se v případě proparoxytononu nezřídka, že epenthesis připadne na akcentovanou slabiku, a je pak oné malé skupině not předsazena, zatímco sama skupina připadne na neakcentovanou předposlední slabiku. V tomto případě hovoříme o „epenthesis anticipata“, tj. anticipované dodatkové notě. Protože v mešních recitativích se nenachází žádný případ epenthesis anticipata, uvádí se zde jako příklad následující závěrečná kadence 1. žalmového tonu s finálou D2:

9

in sae-cu-lum sae-cu-li.

- h: přípravné noty: jde o noty, které předcházejí melodický akcent na nižším, ovšem sousedním tónovém stupni. Jsou počítány zprava doleva a vztahují se k odpovídajícím slabikám bez ohledu na jejich vlastnosti (je lhostejné, zda jde o akcentované či neakcentované slabiky). Kadence mohou mít jednu až tři přípravné noty (slabiky).
- i: vlastní závěr recitativu je Amen, které je podloženo ustálené melodické formulí. V této melodické závěrečné formulí se jednak uplatňuje původní slovní akcent na poslední slabice (hebrejského) slova Amen tím, že melodie stoupá vzhůru, jednak se tím dostává do souladu se zákonitostmi starší modalit, podle níž závěr určitých zpěvů nebo recitativů končí na příslušných strukturálních recitačních stupních. Posledně jmenovaná skutečnost je zřetelná u archaických antifon, u nichž strukturální nota – dominanta (shodná s tónem recitace) a závěrečná nota se nacházejí na témže tónovém stupni.

Shora uvedená analýza umožňuje bez obtíží pochopit skutkovou strukturu všech ostatních tónů mešních recitativů. V analogickém smyslu kromě toho podává též klíč pro správné podkládání žalmových textů pod modely jednotlivých žalmových tónů.

I když recitativ jako mluvený zpěv postrádá speciální charakteristika zpěvu ve vlastním slova smyslu, nesmí se jeho význam podceňovat. Byl to právě recitativ, který představuje živnou půdu, základní a podstatný výchozí materiál pro vývoj autentického gregoriánského repertoáru včetně jeho nejbohatších forem. I v melodicky bohatších antifonách, i mešních, se setkáváme stále a stále s kratšími pasážemi recitativního charakteru. A nezřídka je dokonce celková fyziognomie těchto zpěvů určena recitativní strukturou.

PSALMODIE

Psalmodií se rozumí zpěv 150 písní, které obsahuje kniha žalmů Starého Zákona. Podobné zpěvy jsou i v jiných knihách Starého Zákona (např. Debořina píseň), nazývají se však kantika. Z kantik Nového Zákona je třeba jmenovat Magnificat, Benedictus a Nunc dimittis, které se denně zpívají v liturgických hodinkách. Už ve Starém Zákoně měly žalmy významné místo v liturgii, neboť z větší části vznikly pro kult, resp. z kultu. Totéž platí i pro Nový Zákon, v němž byl žaltář od začátku považován za knihu církve a také vytvářel důležitou součást bohoslužby. Autorství bylo připisováno králi Davidovi (kolem 1000 př.Kr.). Dnes se ví, že jeho historie, resp. historie redakce žalmových textů se rozkládá v rozmezí asi tisíce let (1200-200 př.Kr.).

Specifikem žalmů je jejich dělení do veršů, které používají jako stylového prostředku „parallelismus membrorum“ (parallelismus částí verše). Často se vyskytuje synonymický parallelismus, který ve druhém řádku verše jinými slovy opakuje první řádek a tím dosahuje zintenzivnění myšlenky. Vnitřní zintenzivnění obsahu žalmy dosahují také někdy kontrastem obou veršových částí (antitetický parallelismus). Syntetický parallelismus spočívá v tom, že myšlenka první poloviny verše je v druhé doplňována, rozšiřována nebo se v ní pokračuje. Poetická struktura žalmů se stala základním formotvorným prvkem gregoriánských melodií, včetně těch nejbohatších (graduale, tractus).

Žalmový tonus

Žalmový tonus je melodické schéma, pod nímž se podkládá text jednotlivých žalmových veršů. Abychom mohli zpívat žalm v některém žalmovém tonu, je nutné znát jeho strukturu a zákonitosti. *K tomu příklady 10 a 11.*

Jednotlivé prvky žalmového tonu jsou:

Tón recitace neboli tenor

Nejdůležitějším prvkem žalmového tonu je tón recitace, nazývaný též tenor nebo dominanta. Je to tón, na němž se zpívá převážná část žalmového textu. Jeho výška je u jednotlivých žalmových tonů různá. S výjimkou prvního verše žalmu, který téměř u všech

VIII G AM 1218
Závěrečný tón antifony

10

a b c d e

1. Be. a. tus vir qui timet Dó. mi. num: *

3. Glória et divítiae in domo e. ius: *

Glória Patri, et Fí. li. o, *

f

1. in mandátis eius vo. let ni. mis.

3. et iustítia eius manet in sae. cu. lum sae. cu. li.

et Spiri. tu. i San. cto.

VIII G AM 1218
Závěrečný tón antifony

11

a b c d e

1. Be. a. tus vir qui

9. Dispérsit, dedit pau. pé. ri. bus: †

10. Peccátor videbit, et ira. scé. tur, †

d e

1. ti. met Dó. mi. num: *

9. iustítia eius manet in sae. cu. lum sae. cu. li: *

10. déntibus suis fremet et ta. bé. scet: *

f

1. in mandátis eius vo. let ni. mis.

9. cornu eius exsaltabi. tur in gló. ri. a.

10. desidérium pecca. tó. rum pe. ri. bit.

žalmových tonů je uveden vlastní melodickou formulí začínají všechny ostatní verše žalmu přímo na tenorovém tónu.

Intonace

Po antifoně na začátku žalmu slouží malá melodická formule, zvaná intonace, k přemostění vzdálenosti mezi základním tónem, na němž antifona skončila, a tenorovým tónem, na němž je žalm zpíván. Intonační formule se skládá ze dvou jednotlivých not nebo z jedné noty a skupiny o dvou prvcích – notách (clivis) nebo ze dvou skupin o dvou notách (clivis a pes). Pod tyto noty se podkládají první dvě slabiky prvního žalmového půlverše bez ohledu na to, zda

jde o slabiky akcentované nebo neakcentované. Na rozdíl od závěrečných kadencí jsou intonační kaden-
ce ustálené, neměnné.

Kadence

Jsou tři druhy kadencí:

– *Flexa* – Jde o malý melodický ohyb, který přichází v úvahu jen u prvního poloverše v případě, že je příliš dlouhý. Je-li tón recitace žalmu subsemitonální, tj. je-li pod tónem recitace půltón, klesá flexa o malou tercii, je-li subtonální, flexa klesá o velkou sekundu. Protože většina veršů je jen dvouřádková, vyskytuje se flexa nepříliš často. Flexa je vždy jednoakcentová kadence, sestávající z akcentované slabiky a následující slabiky neakcentované.

V případě proparoxytononu se nadpočetná slabika podkládá pod dutou notu – epenthesis intercalata. Flexa se označuje křížkem v textu. Při zpěvu znamená flexa malé prodloužení poslední slabiky a bez pauzy se pokračuje ve zpěvu.

– *Střední kadence* – Jak napovídá název, jde o kadenci, která označuje střed žalmového verše a s tím spojené syntaktické členění. Tato kadence může být jednoakcentová (jako u flexy) nebo dvouakcentová. U dvouakcentové kadence, v případě že poslednímu akcentu nepředchází žádná akcentovaná slabika v odstupu dvou nebo tří slabik, začíná melodická formule na druhé slabice před posledním akcentem. Jelikož u jednoho akcentu nebo druhého nebo i u obou může jít o proparoxytonon, přichází pro nadpočetnou slabiku v úvahu epenthesis (dutá nota), a to někdy intercalata, někdy anticipata.

– *Závěrečná kadence* – Na rozdíl od střední kadence (a flexy) má závěrečná kadence varianty. Tyto varianty se vytvořily kvůli přizpůsobení a lepšímu napojení na začátek opakující se antifony. Která varianta má být použita, je vždy vyznačeno na konci antifony s podložením vokálů *E u o u a e* (vokály slov „saeculorum. Amen“). Těmito slovy končí doxologie zpravidla uzavírající žalm před opakovanou antifonou. Na začátku antifony před první notovou řádkou je také udána poslední nota závěrečné kadence, a to pomocí písmena, ke kterému může být ještě připojena číslice či hvězdička podle typu závěrečné formule. Písmena odpovídají stupni tónové řady a jako velká písmena jsou psána tehdy, když poslední nota kadence je totožná se základním tónem žalmového tonu. Závěrečná kadence může být jednoakcentová nebo dvouakcentová nebo jednoakcentová s přípravnými notami, podloženými slabikami, kde hraje roli stanovený počet, nikoliv okolnost, zda jsou akcentované nebo neakcentované. Při zpěvu se nesmí závěrečná kadence protahovat. Nejde totiž o vlastní závěry, ale o melodické úseky, za nimiž následuje další žalmový verš, který začíná hned na tenoru. Vlastní hudební závěr tvoří závěr antifony, která patří k žalmu. Žalm – nehledě na vyjimečné případy – není nikdy zpíván samotný – vždy je zarámován antifonou.

Pro psalmodii je charakteristické střídání chóru (sboru), a to skupiny předzpěváků a chóru nebo jedné a druhé poloviny chóru. Střídání po každém verši mezi těmito skupinami se děje bez jakékoliv pauzy. Jediná pouze je mezi oběma polovinami verše. Na ní je závislý jak klid, tak také intenzita, tj. vnitřní i vnější dynamika v přednesu. Její délka je pak určena rytmem předchozího poloverše. Pauza by v zásadě neměla být stejná, rozhodující pro její délku je rytmus řeči. Souvětí souřadné bude mít jistě o nepatrně delší pauzu, než podřadné. Podle toho pak bude pauza klidná a současně plná napětí. Přílišná délka pauzy znamená ztrátu přirozeného napětí, příliš krátká pauza zanedbává nutný klid jako důležitý rytmický prvek.

Různé styly žalmových tonů

I u žalmových tonů rozeznáváme různý kompoziční styl: jednoduchý, slavnostní a melismatický. Jednoduchý žalmový tonus se užívá v liturgických hodinách a v graduálu simplex. Ve slavnostním stylu jsou komponovány žalmové verše introitů a communí, kantika Nového zákona a invitorium. Melismatický žalmový tonus se nachází ve verších responsorií liturgických hodin a v mešních traktech.

Oktoechos a osm žalmových tonů

Oktoechos je systém, podle něhož byly v 8. století melodické formule (melodická schémata) žalmových tonů rozděleny do osmi kategorií, přičemž zde byl rozhodující vztah mezi žalmovým tenorem (tónem, na němž je žalm recitován) a závěrečným tónem antifony. Velmi brzy, a to ještě v 8. století byl tento princip členění rozšířen na všechny zpěvy gregoriánského repertoáru. Dosvědčují to četná tonaria, pořízená mezi 8. a 11. století. Nejstarší z nich, napsané pro opatství St. Riquier, se nachází v tzv. žaltáři Karla Velikého (konec 8. stol.). V „tonech“ oktoechu zmíněný poměr mezi tenorem a finálou (závěrečný tón antifony) určuje podstatu – „modus“ antifony. Ve většině případů se tenor příslušného žalmového tonu odráží ve strukturálním uspořádání not antifony (tón, na němž je žalm recitován – tenor, je v antifoně zřetelně profilován) a proto z těchto důvodů lze snadno poznat vztah mezi touto strukturálně důležitou notou a finálou antifony. Samotná specifická vlastnost finály je určována vztahem tónových stupňů s ní sousedících, přesněji řečeno intervalovým vztahem k horní tercii a k spodní sekundě. Existují jen čtyři finálové tony: re, mi, fa, sol, resp. jejich transpozice o kvartu či kvintu výše. Z uvedeného vyplývá, že se zřetelem na tóny finál a jejich bezprostředního tónového okolí je možno všechny gregoriánské melodie rozčlenit do čtyř modů, tj. do způsobů jejich existence. Označení pro tyto čtyři kategorie je převzato z řečtiny a zní: protus, deuterus, tritus a tetrardus, což znamená: prv-

ní, druhý, třetí a čtvrtý modus melodie – chápáno z hlediska její finály. Melodický vztah mezi žalmovým tenorem a finálou antifony je „autentický“, pokud vzdálenost mezi oběma tóny je kvinta, např. la↗re. Je-li vzdálenost menší, tj. tercie nebo kvarta (např. fa↗re nebo la↗mi), pak je tento melodický vztah „plagální“. Na základě těchto melodických vztahů je možno tyto čtyři mody rozdělit na osm podkategorií:

MODUS		ŽALMOVÝ TONUS	
Protus	authenticus	la↗re	: 1. tonus
	plagalis	fa↗re	: 2. tonus
Deuterus	authenticus	si↗mi (do mi)	: 3. tonus
	plagalis	la↗mi	: 4. tonus
Tritus	authenticus	do↗fa	: 5. tonus
	plagalis	la↗fa	: 6. tonus
Tetrardus	authenticus	re↗sol	: 7. tonus
	plagalis	do↗sol	: 8. tonus

Původním tenorem u modu Deuterus authenticus bylo si. Tenor do, který v našich dnešních vydáních ještě převládá, vznikl později. Dokonce i v mešních zpěvech se nacházejí mnohá do, fa a si molle (b), kde původně byly tóny si, mi a la. Pokud chceme u nějaké chorální melodie stanovit její klasifikaci, nebere-me v úvahu tónovou řadu nebo „tónorod“, nýbrž modus, který je dán tenorem a finálou. U zpěvů, které nemají co dělat s žalmovým tonem, je tu rozhodující tónový rozsah. Pokud melodie směřuje převážně ke kvintě nad finálou anebo ji dokonce překračuje, jde o autentický modus. Pokud se však spíše pohybuje v tónovém prostoru tercie nebo kvarty nad finálou nebo dokonce pod ní klesá, jde většinou o plagální modus. Z předchozího schématu čtyř modů, které jsou dány růzností vztahu mezi žalmovým tenorem a finálou, vyplývá, že mezi modem a žalmovým tonem je též úzký vztah. Tento vztah šel dokonce tak daleko, že ve většině případů byl melodický průběh antifon přizpůsoben žalmovým tónům s jejich modely oktoechu. Hlavní strukturální stupeň antifony nebo melodické akcenty se nacházejí na témže tónovém stupni jako žalmový tenor. Jinými slovy: způsob, jak se pohybuje melodie antifony v mnoha případech je do té míry ovlivněn žalmovým tonem, ba od něho odvislý, že se mody antifon staly „psalmonmody“, tj. mody stojícími ve službách žalmových tónů. Pojem psalmonmodus, který se užívá v němčině a pro který neexistuje adekvátní český tvar, se vztahuje na antifony liturgických hodin, nikoliv však na ony zpěvy, které nejen z důvodů své liturgické funkce nemají co dělat s žalmovým tonem, ale též s ohledem na melodický průběh nevykazují žádnou orientaci na žalmový tonus. Jde tu o zpěvy v Kyriále, zpěvy aleluja s veršem a offertoria. Tyto zpěvy se pohybují mimo kategorie oktoechu, i když byly již v nejranější době do nich uměle zařazeny.

Existují však případy, u nichž i modus antifony officia nemá nic společného se strukturou jemu přisouzeného žalmového tonu. Tyto případy ukazují na to, že příslušná antifona nebyla určena pro žádný žalmový tonus, vyplývající ze systému oktoechu a že tedy vznik takové antifony je starší než systém osmi žalmových tónů. Této melodii byl vnucen žalmový tonus, který byl jejímu modu cizí. Z toho vyplývá, že existují žalmové tony, které oktoechem nebyly zohledněny. V nejnovější době byla provedena náprava a byly tyto tony znovu zavedeny a pojmenovány podle tónových stupňů, na nichž leží tenor a které jsou identické s tónovými stupni finál a strukturálních tónů antifon. Právě protože tu je v antifoně jen jeden melodický pól, nelze ve schématech oktoechu najít odpovídající žalmový tonus, neboť všechna tato schémata musejí mít dva, od sebe odlišné melodické póly: tenor a finálu. Tónové stupně, které zároveň fungují jako tenor a finála a jako strukturální stupeň, jsou do, re, mi. Jsou to prastrukturální roviny, z nichž se oktoechos vyvinul. Podstatné pro toto konvenční označení DO, RE, MI jsou nezaměnitelné intervalové vztahy, které každý z těchto tří tónů obklopují.

Modalita

V předchozím textu jsme měli co dělat s klasifikováním gregoriánských melodií, které je modální povahy. To ovšem jen do té míry, pokud vykazuje intervalový vztah mezi finálou a sousedními tónovými stupni, nebo vztahu, který panuje mezi tenorem a finálou, resp. mezi strukturálním tónem a finálou u neantifonálních zpěvů. Tato modální členění mají význam především pro volbu žalmového tonu, neříkají nic o „modu“, který je něčím více než jen vztahem tenoru a finály. Pod pojmem modus rozumíme způsob, jak se chová melodie za daných liturgických předpokladů k textu. Navíc pojem modus říká, že melodie vykazuje charakteristické struktury, které jsou tvořeny setrváním na stejných tónových stupních, resp. jejich zdůrazňováním a jejich intervalovým vztahem k finále. V konkrétním případě se modalita nějakého zpěvu určí pomocí analytických kritérií, odkrývajících faktory, které konstituují melodii. Těmito faktory jsou např.:

– Forma zpěvu, vyžadovaná funkcí v liturgii. Např. recitativy, antifony v liturgických hodinách, v nichž je třeba odlišovat např. antifony pro všední dny od oněch „de tempore“ a svátků svatých; dále antifony v oligotonickém stylu pro mši (In., Co.), melismatické zpěvy zcela odlišných forem (Gr., Tr., All., Of.); konečně zpěvy ordinaria s jejich velkými rozdílnostmi forem a modalit (všechny tyto kategorie kompozic obsahují vlastní modální znaky, takže neexistuje žádná obecná chorální modalita, jejíž těžiště by se nacházelo v každém zpěvu celého repertoáru – snad s výjimkou finál. Při analýze je třeba peč-

livě zjišťovat a odlišovat rozmanitost zvláštních modálních vlastností té které formy. Modální požadavky a zvláštnosti jednoho druhu nelze přenášet na druh jiný).

- Předepsaný text a jeho syntaktické členění.
- Kompoziční technika (originální kompozice, typové melodie, centonizace).
- Vztah k oktoechu (finála, tenor strukturální noty, rozsah melodie), resp. absence vztahu k oktoechu (např. Sanctus a Agnus XVIII).
- Střední a závěrečné kadence s jejich souladem s členěním textu.
- Melodické akcenty a jejich vztah k textu.
- Reperkuse – tóny opakované na jednom stupni a jejich vztah k textu.
- Melodické pohyby, které jsou ornamentální, přitom však integrující.
- Modální centonizace, tj. spojování různých modálních melodických postupů. (např. Co. Christus resurgens GT 207)
- Modální modulace – jde o případy, kdy tatáž tonika v jednom zpěvu se vyskytuje s různými intervalovými strukturami (např. Co. Passer, GT 306 – kadence nad „pulos suos“ odpovídá zavedením b kadenci deuteru a teprve v závěrečné kadenci nad „laudabunt te“ je modulace provedena do protu).

Kromě těchto skutečností je třeba při analýze brát v úvahu samozřejmě semiologická fakta a korektury melodických chyb, které se vyskytují v dosavadních novodobých vydáních a které čekají na opravy. Plodem takové analýzy bude zjištění, že každá melodie, i melodie antifon, má svůj vlastní, jen jí příslušející modus, takže v podstatě existuje tolik modů kolik melodií. Analýza a klasifikace gregoriánských melodií, která se opírá jen o kategorie oktoechu, musí nutně být umělá, čistě vnější a nevěcná, ledaže by šlo o antifonu zcela naladěnou na žalmový tonus. Omezením na systém oktoechu dochází sice k nějakému členění, ale nejde se tím na podstatu věci. Nepochybně může oktoechos sloužit k tomu, aby odkryl stopy společných melodických struktur. Bylo by však omylem pokládat zjednodušené melodické schéma, které spočívá na tenoru, finále nebo na jedné či druhé strukturální notě, za modus nějakého zpěvu. Melodie se sice opravdu pohybují obecně vzato v rámci určitých schémat, avšak jejich modus, tj. jejich konkrétní způsob existence rozlišuje je od sebe melodickými variantami, různorodostí ornamentů, specifikem jejich melodického pohybu a nakonec samozřejmě růzností textu, který konec konců tvoří základ této konkrétní podoby existence příslušné melodie.

Jednoduchá a slavnostní psalmodie

Znalost osmi žalmových tonů je v mnohém ohledu důležitá a nepostradatelná, v zásadě je třeba tyto tony znát nazpaměť. Nejlépe se je naučíme, podloží-

me-li pod ně konkrétní text, např. doxologii Gloria Patri. Zpívání žalmů je nejdříve čistě technické ovládnání pravidel o podkládání textu. To je sice nepostradatelný základ, ovšem smysl psalmodie v tom naprosto není. Pomocí muzikálního výrazu těchto melodických modelů má být především vystupňována vypo- vídací síla textu. Jejich úsporná melodika – vždy ve spojení s konkrétním textem – je schopna zprostředkovat základní zkušenost nezaměnitelné charakteristiky monodického tónového materiálu, dále dosažení citu pro správnou a pečlivou výslovnost slov a správné pochopení elementární důležitosti vztahu melodie a textu, fenoménu „slovo-tón“.

Osm žalmových tonů podle oktoechu

1. tonus. Modus: protus authenticus
žalmový tenor la, finála antifony re.
(příklad 12 a 12a)
2. tonus. Modus: protus plagalis
žalmový tenor fa, finála antifony re.
(příklad 13 a 13a)
3. tonus. Modus: deuterus authenticus
žalmový tenor si, finála antifony mi
(příklad 14 a 14a)
3. tonus s žalmovým tenorem do (není již uveden v AM a PsM). jde o produkt pozdějšího vývoje.
(příklad 14b)
4. tonus: Modus: deuterus plagalis
žalmový tenor la, finála antifony mi
(příklad 15 a 15a)
5. tonus. Modus: tritus authenticus
žalmový tenor do, finála antifony fa
(příklad 16 a 16a)
6. tonus. Modus: tritus plagalis
žalmový tenor la, finála antifony fa
(příklad 17 a 17a)
7. tonus. Modus: tetrardus authenticus
žalmový tenor re, finála antifony sol
(příklad 18 a 18a)
8. tonus. Modus: tetrardus plagalis
žalmový tenor do, finála antifony sol
(příklad 19 a 19a)

Je nápadné, že jádro melodie začátku antifony je stejně jako u uvedených antifon II. a V. modu na tónu do. Tady však klesá melodie ke kadenci na sol. Můžeme tedy konstatovat, že melodie, která se orientuje

PsM 114, AM 43

#I a

12 
 Lau-dá-te Dó-mi-num de cae-lis. E u o u a e.

12a 
 Gló-ri-a + Pa-tri et Fí-li-o,* et Spi-rí-tu-i San-cto.

PsM 112

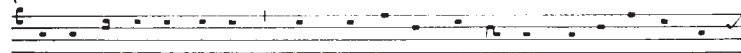
#II d

13 
 Dó-mi-ne, in cae-lo mi-se-ri-cór-di-a tu-a. E u o u a e.

13a 
 Gló-ri-a Pa-tri et Fí-li-o,* et Spi-rí-tu-i San-cto.

AM 197

#III b

14 
 Ec-ce Dó-mi-nus noster cum vir-tú-te vé-ni-et, ut il-lú-mi-net


 ó-cu-los ser-vó-rum su-ó-rum, al-le-lú-ia. E u o u a e.

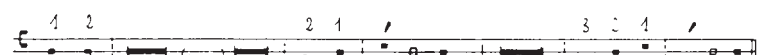
14a 
 Gló-ri-a Pa-tri et Fí-li-o,* et Spi-rí-tu-i San-cto.

14b 
 Gló-ri-a Pa-tri et Fí-li-o,* et Spi-rí-tu-i San-cto.

PsM 88

#IV a

15 
 Ex-pú-gna im-pu-ér-nan-tes me. E u o u a e.

15a 
 Gló-ri-a Pa-tri et Fí-li-o,* et Spi-rí-tu-i San-cto.

PsM 294

#V a

16 
 Bé-ne-fac, Dó-mi-ne, bo-nis et rectis cor-de. E u o u a e.

16a 
 Gló-ri-a Pa-tri et Fí-li-o,* et Spi-rí-tu-i San-cto.

PsM 189

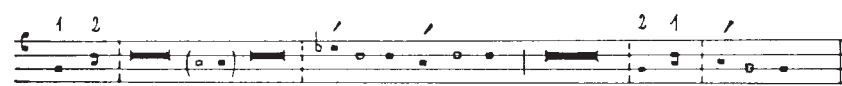
♯VI f

17



Tu so. lus Al. tis. si. mus su. per omnem terram. E u o u a e.

17a

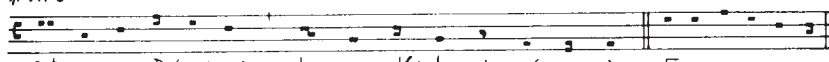


Gló. ri. a Pa. tri et Fí. li. o, * et Spi. ri. tu. i San. cto.

PsM 395, AM 127

♯VII c

18



Sit no. men Dó. mi. ni be. ne. dí. ctum in sae. cu. la. E u o u a e.

18a



Gló. ri. a Pa. tri et Fí. li. o, * et Spi. ri. tu. i San. cto.

PsM 410, AM 39

♯VIII g

19



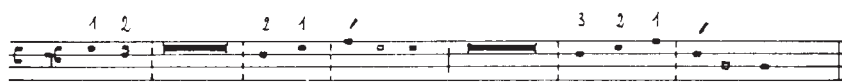
In. té. li. ge cla. mó. rem me. um Dó. mi. ne. E u o u a e.

19a



Gló. ri. a Pa. tri et Fí. li. o, * et Spi. ri. tu. i San. cto.

20



Gló. ri. a Pa. tri et Fí. li. o, * et Spi. ri. tu. i San. cto.

PsM 355

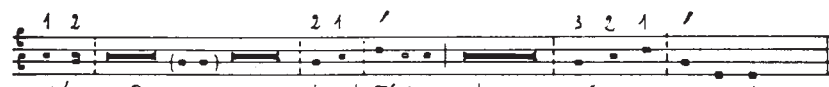
♯D d

21



In nó. cti. bus be. ne. dí. ci. te Dó. mi. num. E u o u a e.

21a

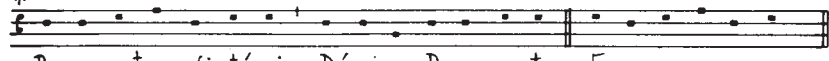


Gló. ri. a Pa. tri et Fí. li. o, * et Spi. ri. tu. i San. cto.

GS 106

♯IV d - D

22



Bo. num est con. fi. té. ri Dó. mi. no De. o nostro. E u o u a e.

22a



Gló. ri. a Pa. tri et Fí. li. o, * et Spi. ri. tu. i San. cto.

kolem tónu do jako strukturální noty, může v kadenci sestoupit na la, sol, nebo fa, nebo působí zvýšení tenoru k svrchní tercii. Jde tu o modální proměnu melodie orientované na tón do. Umožňuje to také poznat rozdíl mezi vlastním melodickým jádrem a variabilní kadencí.

Žalmové tony mimo oktoechos

Jak již bylo řečeno, existují antifony, které se nedají sladit s žádným žalмовým tenorem, neboť jsou starší než těchto osm kategorií. Tyto antifony poukazují na jiné kritérium pro použití vhodného, odpovídajícího žalmového tonu. PsM proto zavedlo pro takové antifony znovu žalmové tenory, jejichž struktury se k tenorům oktoechu nehodí.

Žalmový tonus II pro protus ke kvartě.*

Existuje skupina melodií, které se orientují ke kvartě jako strukturální notě. K této skupině náležejí mj. 103 antifon končících na tónovém stupni la. Tyto melodie tvoří samy pro sebe modus, který nelze přiřadit žádné z jiných kategorií. V PsM je tento žalmový tonus označen II*. Pokud ovšem v antifoně – v jejích závěrečné kadenci se vyskytuje snížené si (si bemolle), pak PsM uvádí „vel (nebo) IV“. A skutečně tento půltón nad la vytváří situaci transponovaného deuteru. Žalmový tonus však zůstává nezměněn, neboť v jeho kadencích se tón si nevyskytuje (příklad 20).

Tento protus ke kvartě se také někdy píše s tenorem na sol. Jde pak o transpozici o kvintu níže. Vztah tenoru k finále je pak sol – re.

Žalmový tonus D pro modus v re

Tento žalmový tonus D náleží k antifoně v re bez poklesnutí kadence. Strukturální stupeň a finála jsou identické (příklad 21 a 21a).

Melodie začíná intonací vystupující k tónu re (v uvedeném příkladu, který je transponován, k tónu sol), obtáčí se kolem něj a také na něm končí. – Žalmový tonus může být notován klíčem C na 2. nebo na 4. lince. Následující příklad ukazuje žalmový tonus bez transpozice (příklad 22 a 22a).

Tonus peregrinus

Tento tonus se svými dvěma tenory představuje zvláštní případ psalmodie: la (v transpozici mi) v první, sol (v transpozici re) v druhé polovině verše (příklad 23 a 23a).

Antifonu i žalmový tonus nelze dobře klasifikovat ve smyslu oktoechu. O to se pokoušeli i středověcí teoretici – marně. Tento tonus zůstal peregrinus – cizí. Domněnky o jeho stáří a původu se rozcházejí dodnes. U Aureliana z Réomé (9. stol.) a Regina z Prum (10. stol.) se vyskytují výrazy „novissimus“ a „neophytus“. To ovšem nesmí svádět k předčasnému závěru, že tonus peregrinus byl vytvořen v jejich době (v době s oblibou vytvářet systémy). Jeho zvláštní hudební podoba a ještě více jeho téměř exkluzivní použití pro velikonoční žalm 113 (In exitu Israel) dá-

vají spíš tušit, že tu jde o pozůstatek starší vrstvy psalmodické praxe. Jedni se domnívají, že jde o dědictví starogallikánského zpěvu, jiní hovoří o převzetí z byzantské tradice, opět jiní v něm vidí nejstarší stopy synagogálního zpěvu.

Žalmový tonus IV pro deuterus k tercii*

Z prastruktury re pocházejí také melodie deuteru, které se orientují k tercii jako strukturální notě: re↓ si = sol↓ mi. V důsledku toho musel být žalmový tenor na tónu re, resp. (transponován) sol – a tedy neslučitelný s oktoechem. PsM tento žalmový tonus jako IV* opět zavedlo (příklad 24 a 24a).

Žalmový tonus C pro modus v Do

Tady jde o antifony, které mají tentýž tón jako strukturální tón a finálu. Tyto antifony jsou psány vždy v do, tj. na C lince – nejsou transponovány (příklad 25 a 25a).

Žalmový tonus E pro modus v MI

Antifony na MI (mohou být notovány i na la) vykazují tutéž charakteristiku a stojí proto mimo oktoechos, neboť mají strukturální notu a finálu na témže tónovém stupni (příklad 26, 27, 27a, 27b).

Závěrečná kadence je čtyřslabičná: poslední čtyři slabiky jsou pod ní podloženy. Může se ovšem skládat též ze dvou akcentů (příklad 27c).

Žalmový tonus nespojený s antifonou

Ve zcela řídkých případech se zpívá v liturgickém rámci žalm bez antifony. Jde tedy o žalmový tonus, který je autonomní, neboť se nemůže orientovat na žádný modus antifony (příklad 28).

K pojmům tonus, modus, psalmonmodus

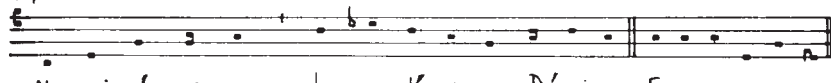
Pojem tonus, jak již uvedeno, se používá nejen pro jednoduchý způsob zpěvu, ale i pro slavnostní a melismatický. Proto lze hovořit o tónech nejen u žalmových veršů, ale i u veršů sponsorií hodinek, a dokonce u traktu mše, nebo i u veršů některých gradualí. Pojem tonus se vztahuje tedy hlavně na pevné psalmodické formule, pojem modus pak na průběh a konkrétní způsob vystavení melodie. V tomto smyslu můžeme pak hovořit o modu u melismatických žalmových tónů. Pojem „psalmonmodus“ zdůrazňuje úzký vztah mezi strukturou antifony a odpovídajícím žalмовým tonem: antifona je ve svém modu vytvořena s ohledem na určitý žalmový tonus. Tonus a modus se vzájemně podmiňují. Přirozeně můžeme místo o „psalmonmodu“ hovořit též jen o modu.

Je třeba poukázat ještě na to, že systemizace a sjednocení žalmových tónů je pro římskou psalmodii charakteristické. Žádná západní liturgie, ani milánská ani starošpanělská, tím méně východní liturgie, nedospěly k tak přísnému a uzavřenému systému. Původně tomu však nebylo ani v římské liturgii. Byla pluralita žalmových tónů – některé z nich byly znovu vytvořeny –, jejich podkládání textem mohlo vario-

PsM 309, AM 132

23

per.



23a

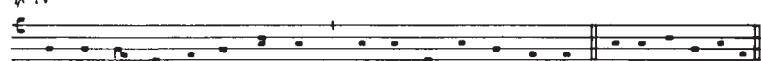


Glo-ria Pa-tri et Fi-li-o,* et Spi-ri-tu-i San-cto.

PsM 479

IV*

24



In-cli-ná-te au-rem vestram in ver-ba o-ris me-i. E u o u a e.

24a



Gló-ri-a Pa-tri et Fí-li-o,* et Spi-rí-tu-i San-cto.

PsM 94

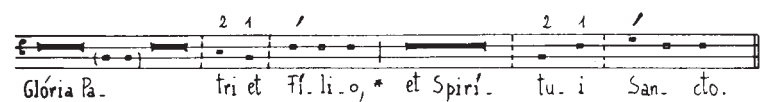
Acc 2

25



Ne in i-tu-a ár-gu-as me, Dó-mi-ne. E u o u a e.

25a



Glória Pa-tri et Fí-li-o,* et Spí-rí-tu-i San-cto.

PsM 258

E

26



In cým-ba-lis be-ne-so-nán-ti-bus lau-dá-te Dó-minum. E u o u a e.

PsM 418

E

27



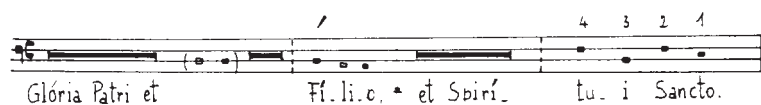
A-diú-tor in tri-bu-la-ti-ó-ni-bus. E u o u a e.

27a



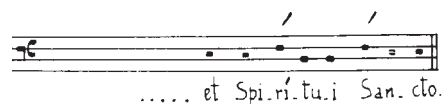
Glória Patri et Fí-li-o,* et Spí-rí-tu-i Sancto.

27b



Glória Patri et Fí-li-o,* et Spí-rí-tu-i Sancto.

27c



..... et Spi-rí-tu-i San-cto.

28



Glória Pa-tri et Fí-li-o,* et Spí-rítui San-cto.

vat. Teprve od roku 1000 se praxe zafixovala a od té doby hovoří teoretikové o pevných formulích.

Žalмовé tony k introitu a communiu

Na rozdíl od psalmodie v officiu jsou žalmové tony k introitu a communiu poněkud bohatší, neboť antifony, k nimž patří, jsou zkomponovány v oligotonickém stylu, zatímco antifony k hodinkám jsou převážně sylabického stylu.

Závěrečná kadence je tu pětislabičná – sleduje totiž rytmus literárního větného závěru v tzv. cursu planu. Kadenci ve všech tonech – všech modů se pokládá posledních pět slabik bez ohledu na jejich délku nebo akcent s výjimkou 5. tonu, který má dvouakcentovou závěrečnou kadenci.

Zvláštní tu je, že verš Gloria Patri se zpívá společně s Sicut erat a sestává tudíž ze tří částí, přičemž nejen druhá ale i třetí část začíná reintonací.

ANTIFONIÁLNÍ MEŠNÍ ZPĚVY

S výjimkou traktu se všechny zpěvy mešního propria dělí do dvou kategorií: antifonální a responsoriální zpěvy. K první kategorii patří introit a communio, k druhé mezizpěvy graduale a alleluja (s veršem) a offertorium. Při přesném určení těchto kategorií dochází však často k nejasnostem. Začíná to už pojmem „antifonální“. Původně byl tento pojem chápán ve smyslu protichórového způsobu přednesu žalmů, od konce 4. století byl tento pojem používán v souvislosti se zpěvem nazývaným nyní antifonou, který byl vkládán mezi jednotlivé verše žalmu, později se pak zpíval jen na jeho začátku a na konci a tvořil tak rámec žalmu. V introitu a communiu jsou obě tyto skutečnosti zastoupeny – dvouchorové provedení žalmových veršů i jejich spojení rámcovým zpěvem libovolně opakovaným. Další potíž vyplývá ze skutečnosti, že přítomností rámcového zpěvu u antifonálních mešních zpěvů, který – jak bylo řečeno – může se zpívat libovolně mezi jednotlivými žalmovými verši jako „refrain“, ve formální výstavbě není žádného rozdílu mezi antifonálním a responsoriálním zpěvem. Oba mají strukturu A B A (antifona resp. responsum – verš – antifona resp. responsum). V počtu veršů není žádný podstatný rozdíl, protože na jedné straně u antifonálních zpěvů je možná redukce veršů na jeden jediný, a u introitu se to tak praktikuje, na druhé straně existují i víceveršové responsoriální mešní zpěvy. Odhlédneme-li od offertorií s jejich verši, která vůbec mají zvláštní postavení, lze tu poukázat na velikonoční Alleluja s jeho dvěma verši prokázanými ve starých rukopisech (Pascha nostrum a Epulemur) a na další Alleluja, na responsorium graduale Domine exaudi (GT 172), chybně označe-

né jako tractus, dále na graduale Haec dies s jeho šesti verši, které byly původně koncipovány jako jeden celek, ale už ve středověku rozděleny na celý velikonoční týden (GT 197-212). Další společný rys ukazují antifonální a responsoriální zpěvy konečně v provedení hlavního zpěvu, antifony a responsa, které bylo svěřeno chóru (schóle).

Ve formální výstavbě tedy nejsou tak zřetelné rozdíly, ty jsou zřetelné z jiného hlediska, totiž

– z hlediska liturgické funkce. Antifonální zpěvy jako procesionální zpěvy doprovázejí liturgické dění, jsou k němu přidány a podřazeny. Responsoriálním zpěvům jakožto zpěvům meditativním připadá nesrovnatelně větší liturgická hodnota;

– z hlediska kompozičního stylu. U antifonálních zpěvů je antifona vytvořena sylabicky nebo oligotonicky, verše pak převážně sylabicky podle stálého modelu příslušného žalmového tonu. Responsum a zejména pak verše responsoriálních mešních zpěvů představují melismatické kompoziční umění, které právě u těchto zpěvů dosáhlo svého vrcholu;

– z hlediska provedení. Vzhledem k odlišnosti kompozičního stylu a tím i stupně obtížnosti je třeba verše antifonálních zpěvů zásadně zpívat střídavě polovinami choru, verš, resp. verše responsoriálních zpěvů naproti tomu je třeba svěřit sólistovi.

Introit

Jak je patrné z latinského označení „antiphona ad introitum“, jde o zpěv, který – spojen s žalmovými verši – doprovází procesí celebranta a asistenci k oltáři a tak otevírá slavení eucharistie. Introit má svou funkci i v případě, že se žádné procesí nekoná – je to pak slavnostní zahájení liturgického slavení. Schéma je antifona – verš žalmu – antifona. Tímto schématem může zpěv probíhat tak dlouho, jak je to nutné k doprovodu procesí, resp. u slavnostní bohoslužby k doprovodu okuřování oltáře. Antifonu introitu zpívá (odhlédneme-li od výjimek) schola (to nezávisí na technickém umění, ale na počtu zpěváků, který by neměl být příliš veliký), verše žalmů, které se provádějí podle modelů slavnostnější psalmodie – na rozdíl od psalmodie officia – se zpívají střídavě dvěma polovinami chorů, případně též sólisticky. Psalmodie, v GR redukovaná pouze na jeden verš, nevylučuje použití dalších veršů.

Antifona k introitu má v GR oligotonický styl. Text je převážně brán z žalmů, někdy též mimo Písmo sv., chce-li naznačit téma liturgického slavení, např. introit Salve sancta Parens. Obecně vzato, melodie k introitu má bezprostřední vztah ke svému textu, tzn. nepoužívá předem daného melodického typu ani techniky centonizace, ale je komponována pro svůj vlastní a nikoliv jiný text. Z tohoto důvodu se většina introitů vyznačuje dokonalou harmonií mezi slovem a tónem.

Communio

Communio je zpěv, který doprovází průvod věřících k sv. přijímání. Svou strukturou je stejný jako introit, tj. zpívá se střídavě antifona ke communii s jednotlivými žalmovými verši, jejichž melodická podoba je s psalmodií introitu identická, a to opět podle schématu antifona – žalm – antifona a s rozdělením rolí jako u introitu. Ve většině antefon ke communii převládá oligotonický styl, na rozdíl od introitu však vykazují jednodušší, často k sylabickému zpěvu tendující rysy. To odpovídá specifické hudební atmosféře, kterou introit a communio působí. Introit představuje téměř vždy slavnostní otevření tajemství toho kterého dne, které se snaží naznačit, communio se spíše zaměřuje na eucharistii a na ten den čtené písmo, což zejména platí v novém uspořádání GT z r. 1974, resp. GT z r. 1979. Proto má communio spíše zdrženlivý charakter. Při interpretaci je proto třeba brát tyto souvislosti v úvahu. Antifony communie původního repertoáru jsou vesměs originální kompozice a vyznačují se tedy bezprostřední blízkostí k textu.

RESPONSORIÁLNÍ MEŠNÍ ZPĚVY

Graduale

Graduale, původně zvané „responsorium graduale“, se skládá ze dvou částí: responsa (hlavní část; vlastně: odpověď) a z verše. Po verši je třeba opakovat responsum. Text je vzat téměř vždy z žalmů, jen zřídka z jiných knih Písma sv. Označení responsorium graduale poukazuje na místo, na němž skupina zpěváků, resp. sólista zpěv prováděli, totiž na schodech, které vedly k ambonu. Graduale se zpívá po prvním čtení a jeho smyslem je meditace nad právě slyšeným slovem Písma. V této funkci mu tedy náleží samostatné liturgické místo jakožto hlásání slova. Jeho převážně melismatický kompoziční styl už v responsu, především však ve verši, propůjčuje tomuto zpěvu vysloveně lyrický charakter, který ovšem není samoučelný, ale slouží k lepšímu pochopení a zkrášení obzvláště důležitých slov textu. Protože tyto zpěvy jsou melodicky bohaté a rytmicky nanejdůležitější subtilní, představují pro scholu a ještě více pro sólistu, jemuž je svěřen k interpretaci verš, obzvlášť obtížnou úlohu. Výtečně se hodí k tomu, aby obohatily střídání rytmu liturgického slavení: pozornému naslouchání Božího slova vzápětí přistupuje moment uvolnění, během něhož je věřícím nabídnuta příležitost meditovat nad vyslechnutým slovem Písma, ale zároveň se též potěšit z krásy melodie a z umění zpívajících. V GS bylo graduale nahrazeno prastarou církevní praxí – responsoriálním žalmem, který spo-

čívá ve střídání jednotlivých částí zpívaných žalmistou a opakujícího se verše zpívaného společenstvím. Smyslem tohoto verše je umožnit hlubší pochopení klíčových slov žalmu právě jejich opakováním. Zpěvem graduale vytvořili skladatelé gregoriánského chorálu melodie, které představují vrchol umělecké vypovídací síly, jen zřídka dosahované v jiných mešních zpěvech. U gradualií ve většině případů nejde o originální melodie (složené pro jeden určitý text), ale většinou o adaptace předem dané typové melodie, nebo o díla vzniklá metodou centonizace. Svědčí o vysokém umění skladatelů gregoriánského chorálu, že při převzetí celých typových melodií nebo jednotlivých melodických formulí neprovedli adaptace mechanicky, ale prokázali výrazný jemnocit pro požadavky textu a organickou jednotu celku. Především originální melodické části, které do typových melodií nebo mezi centonizační prvky byly zakomponovány, potvrzují tento jemnocit a snahu sloužit textu a propůjčit mu výraz přesvědčivým způsobem.

Alleluja

Alleluja se svým veršem je nejmladším zpěvem autentického repertoáru zpěvů mešního propria. Mnoho těchto zpěvů nebylo určeno pro zpívání v určitý den, v určitý svátek, jak je tomu u ostatních zpěvů propria, nýbrž od samého začátku byly volně disponibilní a vyměnitelné. Ve starých rukopisech – kodexech byly také zařazeny až v dodatku. Z hlediska liturgické funkce má alleluja charakter aklamace před evangeliem. Z hlediska formálního jde o opakování zpěv, v němž je zařazen verš, schéma je tedy: alleluja – verš – alleluja. Pro jeho hudební podobu je charakteristická vokalizace na koncové slabice alleluja, nazývaná jubilus. Ale i jinak jsou tyto melodie (včetně verše) silně melismatické a proto alleluja náleží schóle, verš sólistovi. Melodie alleluja, doložené v nejstarších rukopisech a částečně již v dřívějších textových rukopisech (bez not), nepatří do jedné stylové epochy. Lze tu rozeznat dvě skupiny, jejíž specifickými znaky jsou především podoba jubilu a závěru verše. U poněkud mladší skupiny je jubilus obzvláště bohatý a závěr verše je tu identický buď s alleluja nebo s jubilem nebo také s jeho částí. U starší skupiny má jubilus menší rozsah a závěr verše má oproti alleluja melodickou samostatnost. Mezi těmito zpěvy jsou nejstarší ty, které patří k typovým melodiím VIII. a II. modu, u IV. modu jde o melodie poněkud mladší. Alleluja melodie byly velmi oblíbené a hojně se skládaly ještě v 9. a 10. stol. Je už tu znát vliv jiného dobového vkusu i lokální tradice. Jde tedy už o dobu, kdy celý gregoriánský repertoár propria – odhlédneme-li od několika mladších svátků – byl již dávno uzavřen a platil jako nedotknutelný. Nezřídka vykazují tyto pozdější melodie známky úpadku nebo aspoň nedostatku umělecké invence,

např. tehdy, když jednotlivé verše sestávají téměř jen z opakování téhož melodického úseku bez skutečného motivistického zpracování. Autentické melodie alleluja se svými verši jsou v obsahu GT (896-898) označeny hvězdičkou.

Offertorium

Ze své funkce zpěvu doprovázejícího přinášení darů a jejich přípravu by bylo třeba offertorium řadit k antifonálním zpěvům. Zpočátku tomu tak skutečně bylo, o čemž svědčí i název hlavní části zpěvu „antifona ad offerendam“ ve starých hudebních rukopisech, i když tu dlouho předtím je dokumentováno přetvoření v responsoriální zpěv. Pro responsoriální zpěvy charakteristický kompoziční styl se tu projevuje už v hlavní části – v responsu, které je místy melismatické, rozvíjí se však zvláště ve verších, které byly původně připojeny k hlavní části a které jsou v rukopisech až do 12. stol. doloženy. V dnešních oficiálních vydáních však už chybí – s výjimkou offertoria mše za zemřelé (GT 674). Mezi těmito verši jsou některé s vysokou uměleckou úrovní, jiné jsou příkladem příliš bezbřehé melismatiky. Po každém verši – většina offertorií měla dva nebo tři verše – se zpíval hlavní zpěv (responsum) nebo jeho část. Offertoria se svými verši jsou originální melodie.

TRACTUS A SEKVENCE

Tractus

Tractus se objevuje ve mši za zemřelé a o nedělích a svátcích tehdy, kdy se nezpívá alleluja, totiž v postě a před liturgickou reformou v kvatembrových dnech (ve mši za zemřelé je naopak po reformě dovoleno zpívat alleluja). Název tractus (od „tractim“ – v jednom kuse) naznačuje, že jednotlivé verše nejsou přerušovány antifonou, resp. responsem, ale řadí se plynule za sebou. Podstatné charakteristiku traktu je skutečnost, že tento zpěv se vyskytuje ve dvou modech – v 8. a 2. modu. U traktů je zřetelná psalmodická struktura. Vyniká zde rovina recitace, kolem níž se melodie více či méně ovíjí. Trakty 8. modu jsou starší než trakty modu druhého.

Sekvence (tropus)

Sekvence je zpěv, jehož text má sloky, a zpívá se po alleluja. Sekvence vznikaly od 9. a 10. stol. jako tropus alleluja, kde podložněním textu pod jednotlivé noty jubilu se z něho stal sylabický zpěv. V následujícím období se vytvořil samostatný zpěv ve slokách, který byl zpíván střídavě dvěma skupinami zpěváků. Jeho cílem bylo zvýšení slavnostnosti bohoslužby.

V dnešním repertoáru zůstaly jen čtyři sekvence: Victimae paschali laudes, Veni Sancte Spiritus, Lau-da Sion Salvatore a Stabat mater dolorosa. V pozdním středověku bylo těchto sekvencí několik tisíc. Tridentský koncil omezil jejich počet na čtyři, mezi nimiž byla sekvence Dies irae, dosud však ne Stabat mater, která byla přidána až později (1727).

Rozmanité formy tropů lze v podstatě rozdělit na dva základní typy: tropus, u něhož je melisma podloženo textem a stává se z něho tak sylabický zpěv, a tropus, jímž je zpěv vsunutím melodie rozšiřován. Známé jsou tropy melismatických melodií Kyrie. Ještě dnes jsou nazývány podle svých starých tropů, např. Kyrie fons bonitatis.

Vysvětlení pojmů sekvence a prosa

Historie těchto pojmů je dosti komplikovaná. Pojem sekvence se vztahuje více na melodii, prosa se spíše týká textu. Označení sekvence pochází od druhého alleluja, které je melodicky bohatší než první alleluja a ve staré době bylo zpíváno po verši prvního alleluja. Tyto melodie se nazývaly „sequentiae“ (pokračování) a byly zapisovány do samostatných knih bez textu. Autor textu prosy měl před sebou původní a úplný záznam melodie, tj. sled řetězově k sobě řazených neumových figur na okraji stránky. Mohl si tak bez námahy představit intervaly a členění melodie a pak pod ni podložit text, který melodii přesně odpovídal. Takto vytvořený text se pak jmenoval prosa.

Sekvence tvoří repertoár sám o sobě, nepatří ke zpěvům propria ani ordinaria. Jde o pozdně gregoriánský repertoár, který nemůže přispět k hlubšímu pochopení autentického gregoriánského chorálu a jeho interpretaci. Naopak zrušením melismatiky přispěl k úpadku gregoriánského chorálu a k narůstajícímu nepochopení lyriky melismatického zpěvu.

MEŠNÍ ORDINARIUM

Zpěvy mešního ordinaria se liší od zpěvů propria nejen neměnitelností textu, ale především absencí pevné hudební formy. Stylisticky jsou různorodé, protože jsou různého stáří – doba jejich vzniku zabírá časový prostor kolem tisíce let – a různého regionálního původu. Nacházíme v nich stopy nejstarší doby i případy silné tendence k budoucí tonální hudbě. Zpěvy ordinaria znají četné varianty, což je nutno připisat lokálním tradicím. Datování, které se v nových vydáních objevuje, nemusí nutně znamenat dobu jejich vzniku, ale jen dobu jejich prvního záznamu v rukopisech. Např. u Sanctus XVIII. je udáno datum XIII. stol., ve skutečnosti jeho původ je třeba hledat v nejstarších vrstvách gregoriánské tradice.

Sestavení zpěvů ordinária do cyklů není původní, bylo provedeno mnohem později – zřejmě pod vlivem polyfonní mše s jejím cyklickým charakterem. Polyfonní mše přispěly také k tomu, že zpěvy ordinaria byly obecně přeceněny. V raných dobách chorálu stálo proti sobě neobyčejné bohatství zpěvů propria proti skromnému počtu zpěvů ordinaria.

Kyrie

Kyrie vzniklo z litaní, které se skládaly z recitativu obsahujícího prosby, a jednoduché odpovědi věřících. V době papeže Řehoře Velikého (590-604) bylo Kyrie vyjmuté z kontextu litaní a stalo se tak samostatnou formou. Od 8. stol. je doložena třídlíná forma, která pak byla v duchu trinitární symboliky dále rozčleněna opět do tří zvolání, a tak vzniklo celkem devět zvolání – třikrát Kyrie eleison, třikrát Christe eleison a znovu třikrát Kyrie eleison. Ze součástí litaní se takto stal prosebný zpěv. V průběhu následujících století došlo k bohaté produkci melodií Kyrie, z nichž GT obsahuje jen skromný výběr – jen třicet a GS dalších šest. Od liturgické reformy po II. Vat. koncilu je Kyrie součástí úkonu kajícího. Této nové orientaci odpovídají nejlépe jednoduché melodie, zejména ve třetím způsobu úkonu, kde zvolání mají podobu recitativu, na něž se odpovídá Kyrie eleison. V GR jsou pro tento účel nejvhodnější Kyrie XVI a XVIII pro jejich převládající sylabický styl a charakter jako zvolání. Většina melodií Kyrie v GR jsou často melismatické a proto byly ve středověku často předmětem tropování. Kyrie by se mělo zpívat střídavě sólistou a věřícími (u jednodušších melodií), u bohatších melodií se doporučuje střídání dvou skupin zpěváků. U prokomponovaných devíti zvolání není vhodné je redukovat na šest. V mnohých cyklech ordinária jsou uváděny melodie Kyrie, označené písmeny A, B, C. Některé z nich představují pravé alternativy (např. Kyrie XVII C), v jiných případech jde o varianty základní melodie, přičemž podoba pod A je vždy starší a lepší a podoba B představuje druh „barokizace“ – má tendenci k větším intervalům nebo bohatší melodii (např. Kyrie XI A a B.).

Gloria

Gloria je hymnus, také se nazývá „Hymnus angelicus“. Jeho text měl různý původ i různou funkci. Části jeho textu se dají doložit již od 4. stol., jeho konečnou latinskou podobu lze prokázat teprve až v 9. stol. Gloria má také recitativní charakter – jako je Gloria XV., Gloria IV ad lib. pocházející z ambrosiánské tradice nebo Gloria z GS č. 40 ze španělské liturgie. Ostatní kompozice Gloria mají různou podobu – převažuje sylabika s vloženými ozdobami i bohatě vytvořené melodie. Jsou většinou mladšího data a odrážejí modální i kompozičně technické vlastnosti

příslušné epochy a regionu. Pozdní melodie se vyznačují motivistickým zpracováním. Projevuje se tu často tendence k tonalitě. Gloria se zpívá zpravidla střídavě dvěma polovinami chóru.

Sanctus

Sanctus je již částí eucharistické modlitby a představuje tu bezprostřední pokračování preface. Toto liturgické postavení je např. velmi zřetelné z recitativní formy Sanctus XVIII, jak se bezprostředně napojuje na melodii preface. Svým obsahem je Sanctus chvalozpěvem a po přednesení díky a chvály v prefaci přisvědčili zpěvu kněze původně všichni věřící prostou melodií. I když pozdější melodie jistě nebyly zpívány lidem – byly složitější, přesto je bylo možno ve většině případů pohodlně na prefaci napojit. Protože Sanctus je důležitou částí eucharistické modlitby a účast lidu také podstatnou součástí liturgie, je třeba dbát toho, aby preface vyústila do Sanctus bez přerušování. Z toho je také patrné, že střídavé zpívání je tu málo oprávněné.

Agnus Dei

V mimořádných liturgiích se zpívají k lámání chleba různé texty, jako např. confractorium v ambrosiánské liturgii, v římské liturgii je to vždy tentýž zpěv – Agnus Dei. Původní forma tohoto zpěvu byla obdobná jako u litaní, jak je patrné ze struktury Agnus XVIII a Agnus GS č.53. Po liturgické reformě není nutné zpívat Agnus třikrát, spíše by jeho délka měla odpovídat trvání ritu lámání chleba. Stejně jako u Kyrie lze u melodií Agnus sledovat vývoj od jednoduchých melodií k složitějším – tady ovšem za cenu ztráty formy litaní.

Credo

Credo je vyznání víry. Na rozdíl od Apoštolského vyznání tu jde o delší text přijatý na koncilu v Nicei a Konstantinopolu ve 4. stol. (Nicejsko-konstantinopolské vyznání víry). V souladu s charakterem textu se melodie skládají z formulí recitativního charakteru. GT obsahuje šest melodií Credo. Credo II. představuje zjednodušenou formu Credo I. Credo III. je velmi pozdní a má silně durový charakter. Credo IV je rovněž pozdní – má velké intervaly, které nejsou v souladu s recitativem. Credo V. je další variantou Credo I. Credo VI. nemá žádnou příbuznost s Credem I., jak by se zdálo, – skládá se z poněkud jednotvárných formulí.

2. část

ÚVOD DO INTERPRETACE

ÚVOD

Liturgická konstituce 2. Vatikánského sněmu označuje gregoriánský chorál za vlastní zpěv římské liturgie (čl. 116) a z toho důvodu mu přiznává přednostní postavení před všemi formami bohoslužebného zpěvu. V neposlední řadě je tomu tak proto, že konstituování, výběr a redakce tradičně zpívaných bohoslužebných textů se uskutečňovalo právě v podobě gregoriánského chorálu, resp. jeho bezprostředních předchůdců. To také znamená, že tyto texty v liturgickém užití byly od samého začátku koncipovány jako texty zpívané. Gregoriánské zpěvy jsou tedy úzce spojeny s liturgickým textem, který je nejvlastnějším principem jejich bytí. S tím pak souvisí naléhavost otázky interpretace těchto zpěvů, aby byly schopny i dnes věrně zprostředkovávat obsah i výraz textu tak, jak jim rozuměl tehdejší skladatel. Proto každé studium gregoriánského chorálu se musí nezbytně vypořádat s otázkami interpretace tohoto zpěvu. Správná interpretace není samozřejmostí a nedostaví se sama od sebe ani při nejvyšším uměleckém nadání a citlivosti interpreta, neboť s těmito zpěvy z 8. a 9. stol. po Kr. nespojuje dnešního člověka žádná nepřerušovaná živá tradice. Po období dekadence, která začíná již v 10. stol., vzdaluje se gregoriánský chorál v následujících stoletích stále více od svého původu a mění se ve zcela neumělecký zpěv, který postrádá onu uměleckou inspiraci a vitalitu, jíž se chorál vyznačoval ve staré době. V podstatě šlo o jiný zpěv, který ve srovnání s autentickým gregoriánským chorálem se prezentoval ve znetvořené podobě a často neměl s ním již nic společného. Tradice autentického gregoriánského chorálu byla přerušena, gregoriánský chorál přestal prakticky existovat.

V polovině 19. stol. – zejména díky francouzskému opatství St. Pierre de Solesmes – byla po staletích úpadku v rámci všeobecného náboženského a kulturního rozmachu zahájena obnova chorálu v jeho původní podobě a v nemalé míře byla pak v následujícím období v praxi uskutečněna. Umožnil to návrat k nejstarším pramenům, jmenovitě k nejstarším hudebním záznamům, které jsou obsaženy v neumových rukopisech z 10. a 11. stol., z nichž mnohé byly znovu objeveny a postupně i hudebně vědeckému

světu zpřístupněny (jako faksimilie v řadě *Paléographie Musicale*). Ke konci minulého století a na začátku 20. století však sehrály negativní úlohu dvě vzájemně si odporující skutečnosti. Na jedné straně to byl značný tlak na uvedení gregoriánského chorálu do praxe a s tím spojená snaha najít schůdnou cestu pro jeho interpretaci, na straně druhé tu byla ještě nedostatečná vědecká metoda, která neumožňovala staré neumové rukopisy správným způsobem zařadit a vyhodnotit a zejména systematicky vyzkoumat z hlediska v nich obsažených interpretačních informací. To vedlo k vynalezení metody (v Solesmes), která nemá žádnou oporu v přednesových údajích neumových rukopisů. Na druhé straně tato metoda, v důsledku zjednodušení problematiky a tím i snadnějšího chápání jejich základních principů, přispěla ve své době k značnému rozšíření chorálu ve světě. Metoda, propagující volný rytmus, znamenala především zanedbání významu slova (na rozdíl od původně ražené, spíše jen správně tušené cesty – oratorní rytmus J. Poithiera). Vytvořil se tak interpretační styl, který zdůrazňuje prioritu hudby a který v mnohém směru není s to dosáhnout oné duchovní dimenze, která pochází z vnitřního spojení mezi slovem a melodií.

Situace se změnila, když na scénu vstoupil Dom Eugène Cardine. Sám rovněž mnich ze Solesmes byl vědeckou osobností, která nejvýrazněji ovlivnila nejmladší dějiny gregoriánského chorálu. Spolu se svými žáky a přáteli se dal do obrovského projektu systematického prozkoumání neumového písma nejstarších hudebních pramenů uchovávaných na různých místech světa. Vzniklo nové vědecké odvětví gregorianiky, které pak dostalo název „gregoriánská semiologie“. Bádání není však ani nyní u konce, stále se objevují nové otázky. V první etapě semiologického bádání stály v popředí pozornosti rozličné formy paleografických neum a jejich význam pro interpretaci. V etapě druhé se pozornost stále více (vedle četných dílčích otázek) zaměřovala na otázky vztahu melodie k textu a hudební realizace neumových záznamů. Bylo stále více zřejmější, že schopnost „správně“ číst neumy není ještě žádnou zárukou dobré interpretace gregoriánského zpěvu a že ta se dostaví jedině tehdy, je-li nesena onou duchovní dimenzí, která vyplývá z hlubokého studia vztahu slova a tónu a je

proniknuta pravou uměleckou inspirací a intuicí. Účelem tohoto textu je v hrubých rysech umožnit seznámení se se současným stavem semiologického bádání, přitom však je hlavní důraz kladen na praktickou a hudebně uměleckou stránku. Nejde proto o představení semiologie jako vědy, ale o otázky využití semiologických poznatků pro interpretaci.

VŠEOBECNÉ ZÁKLADY INTERPRETACE GREGORIÁNSKÉHO CHORÁLU

Podstatu chorálu – základní komponenty interpretace tvoří: 1. slovo jako prazdroj interpretace, 2. neumová značka jako prostředník mezi slovem a jeho hudebním ztvárněním, 3. melodie a její modální strukturální zákonitosti.

Slovo jako prazdroj interpretace

Při představě gregoriánského chorálu člověk instinktivně vnímá převážně melodii, zvláštní atmosféru jejich tónin, textu buď vůbec nerozumí nebo jeho obsah vnímá s menší intenzitou. To je dnešní pohled. Skutečnost gregoriánského chorálu je však od samého začátku zcela jiná: linie neprobíhá od zvuku přes notovou značku k příslušnému textu, ale právě obráceně: od slova přes značku k zvukové realizaci. Prazdroj, z něhož gregoriánská melodie vytryskla a je živena, je slovo, a to slovo liturgie. Toto slovo získává největší povýšení, může-li rozkvést v hudbě. Nejdokonaleji se to děje v gregoriánském chorálu. Pokud bychom odhlédli od slova, ztratila by se chorálu půda pod nohama. Slovo tu žije v dokonalé symbioze se svým zušlechtitel, s melodií, a to nejen ve všeobecném smyslu jako základ jakéhokoliv zpěvu, ale má tak výrazné postavení, že ovlivňuje i do nejmenších podrobností rytmickou podobu melodie a samozřejmě její ztvárnění. Chorál tedy žije ze slova, přesněji řečeno ze slova v jeho liturgickém kontextu. To pak má vliv na vznik různých forem a různý hudební styl jednotlivých chorálních zpěvů. Ve zpěvech s bohatou melodií, tam kde na jednu slabiku připadá větší množství tónů, se zprvu zdá, že melodie není nijak na text vázaná a řídí se jen vlastními zákonitostmi. Není tomu tak. I melisma je úzce spojeno se slovem. U originálních kompozic, tj. takových, které byly vytvořeny jen pro jeden určitý text a žádný jiný, je při melismatické výzdobě zvýrazněno a vychutnáno důležité slovo. Ale i u centonizací a dokonce vysloveně typových melodií je kompoziční postup podstatně vázán na slovo. U centonizací jsou melismatické formule většinou velmi vhodně vybrány a umělecky tak do sebe zapojeny, že vzbuzují dojem originálních melodií (např. Gr. Christut factus est, GT 148). Také pro výběr typové melodie – už existující – byl nezřídka

rozhodující text. Příkladem tu může být velikonoční graduale Haec dies v II. modu (GT 196). Mistrovsky vytvořenou melodií opěvuje Kristovo zmrtvýchvstání. Stejná typová melodie byla vybrána pro text vánočního graduale Tecum principium (GT 42) a pro graduale adventních dnů od 17. do 24. prosince (GT 25-38). Že byla použita typová melodie i pro graduale Requiem aeternam mše za zemřelé (GT 670), má zřejmě také co dělat s velikonočními – přechod člověka smrti k věčnému životu. Text je tedy základ i pro melismatické zpěvy. I pro ně platí jako pro všechny gregoriánské zpěvy: nevychází-li se z textu, zůstává gregoriánský chorál uzavřenou knihou. Povrchní znalost je naprosto nedostatečná. Je třeba pečlivého studia obsahu textu a jeho liturgických souvislostí a rovněž i jeho vlastností fonetických a rytmických.

Ještě v jiném smyslu má melismatické ztvárnění melodie co činit s textem: je v prvním slova smyslu nonverbální komunikací. Při řeči je komunikace jen tehdy, pokud je zprostředkován smysl. Ten vzniká prostřednictvím faktorů vytvářejících řád – akcentů a koncových slabik, čímž vzniká jednota slova, dále pak zřetěžením slov do významových jednotek (které se vyznačují významovými úseky) a konečně nadřazováním a podřazováním. Analogicky děje se tak i v melismatu. Je strukturováno jako sled slov: slabiku textu je možno přirovnat jednotlivému prvku melismatu, akcentovanou slabiku rytmickému pólu napětí, koncovou slabiku velmi často rytmickému pólu uvolnění, významové jednotky v textu větším jednotkám členění v melismatu, které jsou vzájemně ohraničeny většími distinkcemi, resp. cezúrami. A jako v textu vše se i tu děje podle principu nadřazení a podřazení. V melismatickém zpěvu nejde tedy o nějaký esteticismus, nýbrž o zušlechtní, rozšíření a prohloubení slova. Je to bezeslovné překypění textové výpovědi, neboť pozdvižení duše je tak velké, že nepotřebuje slovo nebo také není už slova schopno.

Introit Ad te levavi je příkladem vnitřního spojení mezi slovem a jeho zvukovou realizací:

29 VIII

A d te le-vá-vi á-ni-mam me-am: De-us me-us

1a 1b 2a

K tobě pozvedám svou duši, můj Bože,

in te confi-do, non e-ru-bé-scám: 15,1

2b 2c

v tebe důvěřuji, kéž nejsem zahanben

Tato první věta int. Ad te levavi je členěna do dvou dílů. Konec prvního dílu – totožného s koncem úseku lb – se vyznačuje k tónu fa sestupující závěrečnou formulí. Slova první větné části (1a+1b) jsou vnitřně držena pospolu nádherným, vzhůru vyklenutým melodickým obloukem, který se od re (do) vzpíná k nejvyššímu bodu do a postupně sestupuje ke stupni kadence fa. Zpěv začíná likvescentní notou na re, která naznačuje nutnost správné, ohebné artikulace prvních dvou slabik a zároveň tvoří základ napětí, s kterým se melodie zvedá k nejvyššímu bodu. Na konci jednotky členění (1a – levavi) se melodie nepatrně sklání (od la na sol), aby vyjádřila, že jde o konec významové jednotky (konec slova) a o významové členění textu. Kontinuita pohybu k nejvyššímu bodu (do) však tím nesmí být přerušena či omezena, jak by tomu téměř nutně bylo, kdyby člověk chtěl respektovat znaménko členění vatikány – divisio minima. Ve svatohavelské notaci je nad akcentovanou slabikou levavi virga s episematem, které se objevuje ještě třikrát izolovaně nad jednou slabikou, dvakrát nad akcentovanou slabikou Déus a in té a potřetí nad koncovou slabikou celé věty u erubescam. Toto rytmické upřesnění je namístě, neboť zmíněné tři slovní akcenty a závěrečná slabika vyžadují poněkud širší provedení. Na druhé straně by ho vlastně nebylo třeba, ovšem za předpokladu, že se zpívá text a nejen noty, správné dávkování hodnoty not (slabik) by se mělo dostavit samo od sebe. Uvedené neумы jsou také převzaty z poněkud mladšího rukopisu (11. stol.), který už vykazuje stopy systemizace, což byl důsledek více a více mizejícího vědomí úzké symbiózy slova a tónu v gregoriánském chorálu. Starší rukopisy v takových případech většinou episema nepoužívají, neboť odpovídající provedení je zaručeno už správným pochopením textu a citlivým zacházením s ním. Slovní a melodický vrchol akcentované slabiky animam, k němuž intonace směřuje, je připraven jemným melodickým spojovacím článkem ze sol k do. Díky jemu může být tento vrchol dosažen bez jakéhokoliv rytmického tlaku a nekurentní reperfuse tónů může být provedena ohebně. Reperfuse představuje v chorálu obvyklý způsob prodloužení nějaké důležité noty na významném tónovém stupni. Vyskytuje se vždy na místě závažných slov a je vždy výrazem vibrace srdce. Obsahová sevřenost slova animam není zdůrazněna pouze slovně melodickým akcentováním. Takto jednostranným profilováním by slovo ztratilo rovnováhu. Síla záření a plnost akcentu se sděluje ještě následujícím slabikám, resp. jejich hudebnímu ztvárnění. Ty ještě doznívají s určitou šíří a konečně vyúsťují do likvescentní artikulace na koncové slabice slova animam, v níž se celý předešlý pohyb shromažďuje, dříve než se uvolní v pohybu melodie vedoucímu ke kadenci (nad slovem meam).

Druhý díl příkladu přináší na začátku další stupňování, které má svůj důvod rovněž v textu: modlíci

se oslovuje Boha (Deus meus). A opět je to nekurentní reperfuse tónů (v laónské notaci připravená melodickým spojovacím článkem) nad koncovou slabikou slova Deus, která propůjčuje výraz silnému pozdvižení ducha. Pohyb však jde hned dále, následuje kurentní reperfuse nad meus, z níž vychází náhlé a zároveň radostné pohnutí srdce, které má zase svůj důvod v tom, že si je prosící vědom Boží lásky. Optimismus je pak dále vyjádřen vzestupným pohybem nad slovem confido a reperfuse na non erubescam plasticky dokresluje celkovou radost z útěchy. Melodie a její rytmická podoba plně tak odpovídá tomu logickému kontextu, který existuje mezi důvěrným oslovením Boha (Deus meus) a vyjádřenou důvěrou.

Tyto úvahy vedou opět k závěru: Na začátku bylo slovo. Je to vedoucí motiv, který se potáhne celým tímto textem jako červená nit. V tom je třeba také vidět důvod, že před pojednáním o neumách bude vždy řeč o textu jako východisku rytmu gregoriánských melodií. A v tom je též důvod, proč při vysvětlování jednotlivých příkladů je také vždy věnována maximální pozornost rozboru textu.

Neumová značka jako prostředník mezi slovem a jeho hudebním ztvárněním

Ve staré době, když se konstituoval gregoriánský chorál, a v epoše bezprostředně po ní, bylo neporušené uchování původně koncipovaného hudebního ztvárnění textu garantováno živou pěveckou praxí, předávanou ústní tradicí. Na ní však dnes bohužel nelze navázat, neboť již dávno, nejspíše od 11. stol., vyhasla. Ve skutečnosti síla ústní tradice slábala již od konce 9. stol. Veškeré snahy o zastavení úpadku nebyly schopny tomuto procesu zabránit. Stala se však vysoce důležitá věc: po prvních pokusech ke konci 9. stol. byl gregoriánský chorál od začátku 10. stol. poprvé zaznamenán hudební notací. Tento nejstarší způsob hudebního záznamu gregoriánských zpěvů, který se obecně nazývá neumovou notací, je jedinou možností, která otevřela přístup k zodpovězení otázky, do jaké formy bylo ulito slovo liturgie v době vzniku gregoriánských zpěvů a jak tedy také dnes je třeba je realizovat muzikálně. A tak představují paleografická neumová znaménka první písemné zprostředkování mezi slovem a tónem. Tuto funkci si podržela dodnes. A jen díky jim lze aproximativně rekonstruovat, jak chorál kdysi zněl a jak by ještě dnes znít měl.

Nejstarší rukopisy s hudební notací obsahují adastematické neумы, kterým jsou psány volně v prostoru nad textovými řádky (in campo aperto), jsou bez linek a tedy bez přesnějších údajů tónových kroků. Tento druh notace je nesmírně cenný, neboť na základě velkého množství jemných odlišností svých tvarů jsou neумы schopny udávat rozličné interpretační hodnoty až do nejjemnějšího odstínění. Nejvýznam-

nější z těchto rukopisů s adastematickou notací patří k notačnímu okruhu svatohavelskému a métskému. Hlavním zástupcem svatohavelského je kodex 359 ze Sv. Havla (St. Gallen) a kodex 121 z Einsiedeln. Notační okruh métský je téměř výlučně reprezentován kodexem 239 z Laonu. Oba druhy notací jsou použity v Graduálu Triplex z roku 1979. Již v 10. stol., především však od začátku 11. stol. se vyskytují rukopisy, v nichž jsou neумы psány do prostoru. Tento druh notace, především je-li navíc doplněn linkami, je obzvláště vhodný vyjádřit přesné tónové kroky melodie. Nazývá se proto diastematickou neumovou notací nebo neumovou notací na linkách. Tyto diastematické rukopisy jsou však už sotva schopny udávat diferenciace notových hodnot a jejich nejdůležitější a v podstatě jedinou předností je právě přesné písemné fixování melodického průběhu. Z tohoto hlediska jsou některé z těchto rukopisů naprosto nepostradatelné pro restituci gregoriánských melodií. K nim především patří Kodex 34 z Beneventa a Kodex 776 B.N.Paříž, známý pod názvem kodex z Albi. Tyto kodexy zachovaly původní verze melodií. Uvedené adastematické i diastematické rukopisy jsou nezbytné pro studium chorálu. Na jejich základě semiologie a interpret může rozpoznat různé rytmické funkce jednotlivých tónů, které jsou základem rytmicky diferencovaného provedení. Podle dnešního stavu vědění nelze už obhajovat žádnou interpretaci chorálu, která je v rozporu s objektivními údaji neumového písma. Ty se však nesmějí chápat abstraktně, vždy je třeba se ptát na jejich duchovní výpovědní sílu a proto je vždy nutná analýza kontextu. V gregoriánském chorálu platí, že tu nejsou žádné pevné kategorie notových hodnot, nýbrž široká, a priori nestanovitelná škála hodnotových odstínění, která odpovídají různým kontextům a která v neposlední řadě pocházejí z formotvorné síly textu. Pokud by se neумы zabso-lutizovaly a tak zpívaly, vznikla by bezduchá interpretace, neумы by pak nebyly prostředníkem mezi tónem a slovem – byly by samoučelné. Pak by se nerozezněl text, ale jen noty a tím by se chorál okradl o svůj nejvnitřnější životní princip. Je tedy zřejmé, že nerespektování objektivních fakt daných neumovými značkami je pro každou interpretaci gregoriánských melodií a priori falešné. Zároveň je též zřejmé, že subjektivně interpreta je tu ponecháno dosti široké pole. Subjektivní je otázka posouzení a určení přesnějšího dávkování různé hodnoty jednotlivých not zjištěné semiologií, otázka dávkování rytmických artikulací, otázka stupně spolunáležitosti, resp. distinkce rytmických jednotek členění, otázka dávkování rytmického napětí a uvolnění napětí a konečně otázka míry požadovaného klidu, vyrovnanosti, niternosti, živosti, intenzity výrazu. Hrají tu ovšem roli i další objektivní kriteria, která interpretovi staví určité hranice. Jde především o funkci zpěvu v příslušném liturgickém okamžiku, ale též o akustiku prostoru,

o konkrétní možnosti scholy či sólistů a v neposlední řadě o jistou atmosféru podporující modlitbu, o kterou je třeba za každou cenu usilovat.

Melodie a její modální strukturální zákonitosti

Modální struktura melodie je výsledkem členěného a uspořádaného rytmického pohybu, který se zase uskutečňuje v důsledku střídání polů napětí a uvolnění napětí. Každá konstelace rytmických artikulací je pak v souladu s členěním rytmu, které je svou funkcí i významem různé, a toto členění stanoví různé významné strukturální těžiště nebo tónové stupně melodie. Na jejich základě dostává pak melodie svůj specifický způsob existence. Za volbu tónových stupňů ke službě k slovně melodickému, resp. rytmickému pohybu, determinujících modální strukturu zpěvu, není – obecně řečeno – v chorálu odpovědná ani fantazie ani originální nápady skladatele, ale určité zákonitosti obsažené v předem daných, i když flexibilně užívaných melodických schématech. Těmto předem daným schématům, která ve svých těžištích a bodech členění upřednostňují určité tónové stupně, se nesmí rozumět abstraktně a staticky. Jsou odrazem živého hudebního organismu v konkrétní melodické podobě. Otázky tohoto druhu jsou předmětem modologie, tj. nauky o gregoriánských modech. O této problematice pojednává dosti podrobně 1. část těchto textů. V následujícím půjde jen o doplnění některých podrobností, přičemž k případnému opakování základních údajů tu dochází jen tehdy, je-li to nutné v zájmu srozumitelnosti.

Zákonitosti modologie

Nauka o gregoriánských modech – o modalitě se zabývá rozbořem a popisem konkrétního způsobu bytí chorálního zpěvu. Přitom jde hlavně o poznání nosných struktur melodie.

Existují chorální zpěvy, v nichž celé melodické dění se odehrává jen kolem jediného melodického pólu. V tomto smyslu existují tři melodické póly, zvané pramody, které se od sebe liší vztahem k sousedním tónovým stupňům. Tento vztah totiž určuje modalitu. Zmíněné tři melodické póly, resp. pramody byly nazvány podle označení tónových stupňů diatonické, resp. pentatonické (sol, - la - DO - RE - MI) tónové řady: DO, RE, MI

Pramodus DO je charakterizován vztahem malé sekundy a následující sekundy velké směrem dolů (DO, si, la, nebo fa, mi, re, nebo sib, la, sol, popř. podle pentatonické tónové řady DO, la, nebo fa, re nebo sib sol) a vztahem dvou na sebe navazujících velkých sekund směrem nahoru (DO re mi nebo fa sol la nebo sib do re). Příkladem melodie takového modu může být antifona z oficia (*příklad 30*).

30 C  PsM
TU es De-us, qui fa-cis mira-bi-li-a. 177

Pro modus RE je charakteristický vztah velké sekundy a následující sekundy malé ve směru dolů (RE do si nebo sol fa mi, popř. podle pentatonické řady RE do la nebo sol fa re) a vztahem velké sekundy s následující malou (Re mi fa nebo sol la sib) směrem nahoru. Příklad:

31 D  GS
Bonum est confi-té-ri Dómino De-o nostro. 106

Pramodus Mi se vyznačuje vztahem dvou velkých sekundových kroků ve směru dolů (Mi re do nebo la sol fa nebo si la sol) a vztahem malé a následující velké sekundy směrem nahoru (Mi fa sol nebo la si do nebo si do re).

32 E

Jako v předešlých dvou příkladech, kde strukturálním tónovým stupněm byl jediný tón (DO, resp. RE), má i tato antifona jediný strukturální stupeň, který je i zde shodný s finálou a rovněž je tónem recitace žalmového tonu. V tomto případě MI je transponováno na la. Ve všech třech případech jde o jednoduché melodie, kde akcenty textu jsou formotvornou silou pro ztvárnění melodie.

Na rozdíl od pramodů spočívá systém oktoechu, tj. systém osmi modů, na principu bipolarity melodické struktury. Kromě pramodů jsou všechny chorální zpěvy rozděleny do čtyř hlavních kategorií, a to výlučně na základě jejich finál, tzn. závěrečného tónového stupně.

První kategorie: Protus – finála na RE, v transpozici na la nebo na sol (v tom případě se sib),

druhá kategorie: Deuterus – finála na MI, v transpozici na si nebo na la (v tom případě se sib),

třetí kategorie: Tritus – finála na FA, v transpozici na do,

čtvrtá kategorie: Tetrardus – finála na sol, teoreticky v transpozici na do.

Tyto modální hlavní kategorie se dále dělí vždy na dvě podkategorie, z nichž jedna je autentická, druhá plagální. Je to celkem osm kategorií modů. Ve vatikáně je každý zpěv před první linkovou osnovou označen číslem modu, v novějších knihách římskými číslicemi. V této souvislosti je třeba poznamenat, že přidělení mnoha gregoriánských zpěvů do jedné z uvedených kategorií není vždy jednoznačné. A proto nikoliv zařazení do některého modu je rozhodující, ale rozlišování podle modálních poměrů, tj. s ohle-

dem na větší důležitost jedněch tónů a menší důležitost tónů jiných. Především tu jde o strukturální bipolaritu, jíž je každý z těchto modů vyznačen. To znamená, že k jednomu pólu, který odpovídá tónovému stupni finály, přistupuje druhý pól, který většinou je totožný s tónem recitace příslušného žalmového tonu. S ohledem na historický vývoj je však třeba této bipolaritě většinou třeba rozumět v obráceném smyslu: K hlavnímu strukturálnímu stupni, který většinou nebo aspoň velmi často se výrazněji projevuje teprve v tónu recitace příslušného žalmového tonu, přistupuje jako dodatečný pól napětí finála na nižším tónovém stupni. Tím se také vysvětluje strukturálně podřadná funkce finály, která se někdy vyskytne až na samém konci zpěvu (viz např. GT 881,3, 86,1). Je to také tenor příslušného žalmového tonu, který v prvé řadě určuje strukturu antifony. A proto se právem také hovoří o „psalmtón-modu“ neboť někdy melodie vděčí za svou podobu právě příslušnému žalmovému tonu (psalmtón).

Novější bádání ukázalo, že přiřazení některých zpěvů k jednomu z žalmových tonů podle systému oktoechu není správné, neboť hlavní strukturální stupeň melodie není totožný s tenorem vybraného žalmového tonu. Tuto skutečnost reflektuje PsM (1981), kde byly zavedeny pro tyto případy nové značky k udání preciznějšího modu. Pro antifony v protu se strukturou sol $\downarrow$ RE (v transpozice re..la) nachází se údaj o modu „II*“, v deuteru se strukturou sol $\downarrow$ Mi údaj o modu „IV*“. V prvním případě se nejnověji hovoří o „protu ke kvartě“ (sol – re), v druhém o „deuteru k tercii“ (sol – MI). V PsM jsou nadto uvedeny i údaje o modech C, D a E, které mají vztah k již zmíněným třem pramodům.

Všechny antifony, které s ohledem na svou modální strukturu ne zcela odpovídají klasifikaci októchu, mají v PsM (od doby jeho vydání) svůj vlastní žalmový tonus (zčásti nově zavedený) s tenorem odpovídajícím struktuře antifony. Tyto žalmové tony se nacházejí v PsM mezi ostatními, již dávno užívanými žalmovými tony (*příklad 33*).

Teprve při zpěvu žalmů je možno odpovědět na otázku, zda nově zavedené mody jsou vždy pokrokem. Z hlediska strukturální příbuznosti melodie a příslušného žalmového tonu, resp. jejich vzájemné závislosti se jeví toto řešení jako logické. Z hlediska muzikálního však může tu vzniknout dojem určité monotónnosti.

Při analýze gregoriánských melodií člověk zjistí, že pro každý modus jsou příznačné vedle hlavních strukturálních tónů – tenoru a finály, ještě další tóny, které jsou rovněž modálně charakteristické. Jsou to vedlejší – sekundární tónové stupně, které hrají více či méně významnou roli ve stavbě melodie. Někdy se vyskytují přechodně nebo sporadicky, jsou však schopny vytvářet nové modální napětí a tím i novou modální atmosféru.

MEDIATIONES IN TONIS PSALMORUM

I
Hic tonus sic flécti-tur, † et sic me- di- á- tur: *

II
Hic tonus sic flécti-tur, † et sic medi- á- tur: *

III
Hic tonus sic flécti-tur, † et sic me- di- á- tur: *

IV
Hic tonus sic flécti-tur, † et sic medi- á- tur: *

II*
Hic tonus sic flécti-tur, † et sic medi- á- tur: *

V
Hic tonus sic flécti-tur, † et sic medi- á- tur: *

VI
Hic tonus sic flécti-tur, † et sic medi- á- tur: *

VII
Hic tonus sic flécti-tur, † et sic me- di- á- tur: *

VIII
Hic tonus sic flécti-tur, † et sic medi- á- tur: *

per.
Hic tonus sic flécti-tur, † et sic medi- á- tur: *

E
Hic tonus sic flécti-tur, † et sic medi- á- tur: *

C
Hic tonus sic flécti-tur, † et sic medi- á- tur: *

IV*
Hic tonus sic flécti-tur, † et sic medi- á- tur: *

D
Hic tonus sic flécti-tur, † et sic medi- á- tur: *

V této souvislosti je třeba se zmínit o tónových stupních fa a do. Původně nebyly subsemitonální, ale měly pod sebou větší interval, který podle dnešní diatonické řady odpovídá malé tercii. Pocházejí z pentatoniky (sestupně MI RE DO – la sol, vzestupně sol la – DO RE MI, resp. do re – fa sol la). Právě tento nezvykle velký krok propůjčuje stupňům fa a do určitou pevnost. Četné chorální melodie také mají svůj původ v pentatonice. Tónové stupně fa a do hrají zvýšenou roli ve všech modech, nejen v tritu a tetradu. Teprve později byl zaveden tón si (sib). Jsou-li některé tónové stupně důležitější, neznamená to ovšem, že ostatní tóny jsou bez významu. Vedle tónových stupňů, které tvoří strukturální kostru melodie, plní každý tón na ostatních stupních svou vlastní modální funkci, a to buď jako spojovací článek mezi dvěma strukturálními póly nebo jako prvek ozdobného melodického pohybu kolem důležitého strukturálního stupně. Ornamentika v gregoriánském chorálu není totiž něčím vedlejším, co by se mohlo postrádat, nýbrž představuje podstatný stylový faktor. Právě neumová notace je schopna vyjádřit, kdy který tón plní funkci ornamentu či funkci důležitého strukturálního stupně. Z následujícího příkladu je patrné, že

34 VI

non fraudá- sti e- um: 518,5
neoklamal jsi ho

u této melodie, které stupňovitě klesá od tónu do k tónu o oktávu níž, se nad slabikami fraudasti a eum nachází stejný sled tónů, ovšem s různými formami neum, které vyjadřují různou rytmickou závažnost a tím i různý modální charakter. Nad fraudasti leží těžiště na tónu sol, nad eum na tónu fa.

V následujícím přehledu, jsou jednotlivé tónové stupně schématicky charakterizovány s ohledem na svou funkci v jednotlivých modech, především z hlediska jejich vztahu k jednomu nebo více pólům. Samozřejmě skutečnost gregoriánské modalit tím ovšem není zcela vyčerpána:

Protus

re stupeň horní hranice modálního tónového prostoru; jako zvýraznění textové hudebního intenzivního bodu nebo ve funkci ozdoby ve vztahu k tónu do; v případě transpozice o kvintu výše (se základním tónem la) též jako stupeň recitace, resp. důležitý strukturální tón:

re mi fa sol la si do re

transpozice

do subsemitonální, modálně významný stupeň

si slabý stupeň, často místem noty quilisma, což

značí rychlý přechod z tónu la k tónu do; v případě snížení o půl tónu jako svrchní střídavá nota ve vztahu k la, často též ve vztahu k hlubšímu tónovým stupňům (sol, fa), původně jako půltón nad stupněm mi (při transpozici la) pramodu MI

la hlavní strukturální stupeň 1. žalmového tonu a melodie v protu ke kvintě (I)

sol sekundární strukturální stupeň melodie a melismatické psalmodie (I-II), též hlavní strukturální stupeň melodie a psalmodie v protu ke kvartě (II^{*}), jinak průchozí stupeň k la, resp. k fa.

fa hlavní strukturální stupeň 2. žalmového tonu a melodie v protu k tercii (II)

mi slabý tónový stupeň, místo častého výskytu noty quilisma (rychlý přechod od re k fa), někdy stupeň menších kadencí

Re finála, zároveň strukturální stupeň, zvláště v melodiích a melismatické psalmodii II. modu

do občas stupeň vnitřních kadencí

si zřídka průchozí stupeň od la k do, příležitostně i místo střídavé noty (např. do↘ si↗ do↗ re), většinou prázdný (nepoužívaný) stupeň

la stupeň dolní hranice modálního tónového prostoru, často v přitažlivém poli k Re (Re↘ do↘ la, resp. la↗ do↗ Re) v první řadě ve II. modu

Deuterus

mi/re horní hranice modálního tónového prostoru, obvykle tónové stupně pro ozdobné noty ve vztahu k do nebo ještě nižším stupňům

do subsemitonální, modálně důležitý tónový stupeň silně přitahován k hlavnímu strukturálnímu stupni si (III. modus)

si hlavní strukturální stupeň 3. žalmového modu a melodie v deuteru ke kvintě (III), vztah k do a spodnímu Mi; v případě snížení o půl tónu vztah k spodnímu fa (ve vztahu k sol nebo Mi je b pochybné, i když je v pozdější tradici doloženo)

la hlavní strukturální stupeň 4. žalmového tonu a melodie v deuteru ke kvartě (IV)

sol strukturální stupeň melodie a melismatické psalmodie (IV), nebo hlavní strukturální stupeň melodie a psalmodie v deuteru k tercii (IV^{*})

fa subsemitonální, modálně důležitý tónový stupeň se silnou přitažlivostí k tónovému stupni finály Mi

Mi finála zároveň strukturální stupeň melodie ve IV. modu a melismatické psalmodie (IV)

re občas stupeň pro vnitřní kadence

do stupeň dolní hranice modálního tónového prostoru

Tritus

mi/fa stupeň horní hranice modálního tónového prostoru (protože fa je subsemitonálním, modálně důležitým stupněm, vztahuje často melodii na sebe)

re průchodný stupeň melodie v tritu

do hlavní strukturální stupeň 5. žalmového tonu

a melodie v tritu ke kvintě, subsemitonální, modálně důležitý tónový stupeň

si ve vztahu k do, sníženo na b ve vztahu k la, popř. k nižším tónovým stupňům, zřídka jako stupeň recitace (v tom případě se sib objevuje v transpozici od fa: např. do k svrchnímu fa = fa – sib)

la stupeň recitace 6. žalmového tonu, strukturální stupeň plagální melodie v tritu, poněkud méně důležitý strukturální stupeň autentické melodie v tritu, příležitostně též plagální; pokud převládá modálně fa, pak poukazuje na archaický původ – na pramodus DO

sol průchodný stupeň, občas modální stupeň kontrastu finála, zároveň hlavní strukturální stupeň melodie v VI. modu a melismatické psalmodie (VI)

Fa finála, zároveň hlavní strukturální stupeň melodie v VI. modu a melismatické psalmodie (VI)

mi nevyskytuje se bezprostředně před kadencí na Fa, v průběhu melodie se však vyskytuje a je nutný, aby bylo možno rozlišit tritus a tetrardus

re stupeň k obkroužení tónu Fa nebo přípravy stupně kadence do

do stupeň vnitřní kadence, stupeň dolní hranice modálního tónového prostoru

Tetrardus

sol stupeň horní hranice modálního tónového prostoru

fa doplňkový strukturální stupeň v VII. modu

mi občas kontrastní modální stupeň k re

re hlavní strukturální stupeň 7. žalmového modu a melodie v tetrardu ke kvintě (VII)

do hlavní strukturální stupeň 8. žalmového tonu a melodie v tetrardu ke kvartě (VIII), subsemitonální, modálně důležitý tónový stupeň, v VII. modu jako sekundární kontrastní stupeň

si sekundární strukturální stupeň melodie v tetrardu (VIII) a melismatické psalmodie (VIII), příležitostně menších interpunkcí do-si, sib většinou velmi pochybné, není-li podmíněno centonizací

la často jako vedlejší strukturální stupeň ve vztahu k do nebo jako kontrast k Sol

Sol Finála, zároveň strukturální stupeň plagální melodie v tetradu (VIII) a melismatické psalmodie (VIII)

fa subsemitonální, modálně důležitý stupeň, doplňkový strukturální stupeň, stupeň vnitřních kadencí

mi průchodný stupeň, nezřídka místo quilisma, jinak též místo ozdoby, pokud nad mi není fa, může být modálním prvkem tónového pohybu Sol↘ mi↗ re, resp. obráceně jako doklad transpozice pramodu DO (srov. GT 267 Co. Venite – DO je zde Sol)

re stupeň spodní hranice modálního tónového prostoru, občas stupeň pro vnitřní kadence

(do) řídké rozšíření hranice tónového prostoru

Modální transpozice, modální centonizace a modální modulace

Nežádka jsou chorální melodie zaznamenávány v transpozici, nejčastěji se tak děje o kvintu výše. Tento druh transpozice bývá zejména u protu autentiku. V tomto případě přejímá stupeň recitace – tedy kvinta nad finálou – její funkci jako tón základní. Melodie vykazuje obvykle stejné znaky, jakoby se pohybovala o kvintu níže nad finálou. Následující příklad ukazuje stejné citáty melodie, posunuté o kvintu:

35

propter pae-ni- ténti- am, 62,3
pro pokání

De- us no- ster. 62,5
náš Bůh

36

et rectum ju-dí- ci- um tu- um: fac cum servo tu-o 332
a spravedlivé (jsou) tvé soudy: nalož se svým služebníkem (podle svého milosrdenství)

37

nar-rent pó-pu- li, et lau-des e- ó- rum núnti- et ecclé-si- a: 452,4

38

IV
I USTI- TI- AE Dómi- ni re- ctae, lae- ti- fi-
cántes cor- da, et dulci- ó- ra super mel et
fa- vum: nam et servus tu- us custó- di- et
e- a. 309,3

39

VII
URBS forti-tú-di-nis nostræ Si- ón, Salvá-tor po-né- tur in e- a mu-rus et
antemu-rá- le: ape-rí-te por-tas, qui- a no-bíscum De- us, alle-lú- ia. AM 195

kadence v protu
kadence v tetrardu

V jiných případech nemusí jít o citát, kvinta však plní funkci základního tónu (finály). V následujícím příkladu se melodie pne nad tímto tónem při vykazování strukturálních specifíků protu autentiku (prvního modu) (*příklad 36 a 37*).

Pojem centonizace se užívá v oblasti kompozičně technické a znamená sestavení chorálního zpěvu z různých melodických formulí. Analogicky k tomu se modální centonizací rozumí kompoziční postup, ve kterém melodie přechází – aspoň přechodně – z jednoho modu do druhého. Existují melodie, v nichž přechod z jednoho modu do druhého se uskutečňuje až na samém jejich konci (*příklad 38*).

Tato melodie se v celém svém průběhu vyznačuje jednoznačným modálním vztahem napětí tónů fa[♯]la, – spolu s kadencí fa[♯]do – odpovídá zcela schématu tritu plagalis. Závěr melodie klesá k finále MI, doslova v posledním okamžiku a zcela neočekávaně a vytváří tak nový modální vztah charakterizovaný poměrem tónů la[♭]MI a vzniká nový modus (deuterus plagalis). Tímto překvapujícím závěrem jakoby skladatel chtěl zpěváka, resp. posluchače pozvat k tomu, aby v melodii meditovaný text nechal v sobě doznít.

(o moudrosti svatých) vypravují národy: a chvály o nich zvěstuje shromážděný lid

Hospodinova ustanovení jsou přímá, jsou pro radost srdci, jsou sladší nad med a plástve: neboť tvůj služebník na ně dbá

Naše pevné město je Sion, Spasitel je jeho hradbou a náspem, otevřte brány, protože Bůh je s námi, aleluja.

V této souvislosti je příznačné, že jeden z kodexů z 11. stol. upravuje melodii nad posledním slovem „ea“ tak, že končí na tónu Fa. Jde tu o typické „vylepšení“ jednoho z tehdejších teoretiků, který tak zanechal stopy své abstraktní logiky, zbavené jakékoliv poezie, bez pochopení pro text a jeho hudební ztvárnění. A to již ve století 11.

Poslední příklad zároveň ukazuje, o co při studiu gregoriánské modalit jde: o poznání struktur a konkrétního zformování melodie, a to nejen se zřetelem na jemné rytmické dávkování, nýbrž i v zájmu hlubšího pochopení textu, což zase představuje zdroj, z něhož musí být živena interpretace.

Jestliže se mezi dvěma stejnými póly napětí změní v rámci melodického pohybu sestupujícího ke kadenci intervalová velikost, jde o modální modulaci. Protože v chorálu má diatonická řada jen jednu posuvku (na tónu si), nachází se modální modulace jen v jeho okolí, většinou v melodickém pohybu sestupném do *si* *la* nebo do *si* *sol*, přičemž jednou se objeví *si*, podruhé *si* (*příklad 39*).

Antifona je na svém začátku jednoznačně v VII. modu (*tetrardus authenticus*), překvapí nás však použitím *si* v melodii nad textem *Salvator ponetur in ea murus*. Závěr tohoto úseku končí v protu, je ovšem o kvartu výš transponován. V dalším textu melodie pak pokračuje v jasné VII. modu.

Zprostředkovatelská úloha neumové značky pro interpretaci gregoriánského chorálu

Před vynálezem notového písma byly chorální melodie předávány ústně. Avšak brzy po novém přetvoření liturgických zpěvů v předkarolínské době a pod tlakem karolínské reformy se ukázalo jako nezbytné opatřit liturgické zpívané texty hudebním notovým písmem. Důvodem bylo jednak ochabování ústní tradice, jednak snaha, aby všude na Západě zaznívaly melodie v naprosto stejné podobě. Tento vývoj byl vyžadován karolínskými nařízeními, což mělo za následek, že hudební rukopisy podávají obdivuhodně jednotně podobu melodií, až do nejmenších podrobností interpretace.

Protože prazdrojem pro porozumění a interpretaci těchto zpěvů je text, jsou prapůvodní neumové značky, jejichž téměř výlučným úkolem je přednes a nikoliv fixace tónových kroků, u textových kantilací, orací nebo prefací, ale i u jednoduchých, převážně sylabických antifon hodinek relativně malého významu. To ukazuje např. tato antifona oficia:

40

DOMI-NE re-fú-gi- um factus es nobis.

Pane, stal ses nám útočištěm

S výjimkou liquescentní noty nad *refugium* nejsou rukopisné značky rukopisu Hartker (H) nijak schopny přispět k adekvátní interpretaci této krátké antifony. A i kdyby písar uvedenou liquescenci nezapsal, vyplynula by přiměřená interpretace už z nutnosti správné artikulace i z fonetické situace, ze setkání znělé konsonanty „m“ se začáteční konsonantou „f“ následujícího slova. Pro interpretaci je tu dbání na slovně melodický styl plně postačující. V uvedeném kodexu se však nacházejí – dokonce u převážně sylabicky zhudebněných antifon – v neumové notaci také pokyny, které znamenají diferencovaný přednes. Jsou to buď údaje pro členění textu, pro hudební vyzvednutí obzvláště důležitých slovních akcentů, pro artikulaci slova, dokonce pro vyznačení hodnotových nuancí vyplývajících ze slovně melodického kontextu, aby se vypovídací kvalita textu stupňovala, nebo jen aby bylo upozorněno na pečlivé provedení určitých slabik či pasáží. Pro ilustraci je uveden následující příklad – začátek 1. antifony prvních vánočních nešpor:

41

REX pa-ci-fi-cus magni-fi-cá-tus est,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Král míru je veleben

Hned první slovo „Rex“ této antifony má episema. Protože je na začátku prvních vánočních nešpor a tím vůbec na začátku liturgického slavení vánoc, má programaturní význam: Králi míru, na něhož celá země plná touhy čeká, jehož příchod také společenství křesťanů v liturgickém slavení adventu si vyprošovalo, platí chvála (*magnificatus est*). Nejen tato obsahová zhuštěnost, ale i fonetické důvody (koncová konsonanta „x“ před „p“ následujícího slova) vyžadují obzvláště pečlivou artikulaci. To všechno chce naznačit episema u virgy. Tatáž značka – virga a episema – se nachází ještě na dvou dalších místech. Na koncové slabice *pacificus* a na začáteční slabice slova *magnificatus*. Další episema – ovšem ve spojení s traktulem má závěrečné slovo „est“. Tato tři episemata však plní jiný úkol než episema nad slovem *Rex*. Episemata 5 a 11 udávají členění textu. Jimi totiž končí dvě menší významové jednotky: *rex pacificus* a *magnificatus est*. Že s těmito distinkcemi je spojena trochu větší délka obou koncových slabik, vyplývá již z kontextu a episema potvrzuje tento stav věcí. Jinou roli pak plní episema nad slabikou 6. Virga a episema určitě neznamenají, že by se této slabice měla přiznat větší délka nebo větší význam než akcentované slabice, ale to, že je třeba čelit nebezpečí, že slabika se dostane až příliš do přitažlivého pole následující vyšší noty, čímž by vznikl nepěkný rytmus *sol-la-sol-la*, který by tak byl v rozporu s požadavky a charakterem textu. Slovo „*magnificatus*“ vy-

42

V I-DENS Dóminus flentes so-ró-res Lá-za-ri ad monu-mén-tum,
A

lacrimá-tus est co-ram Judaé-is, et clamábat: 124,1
B

G 339 56
B 31^v
E

žaduje totiž provedení s určitou šíří a plností, které by plynulo již od první slabiky k slabice akcentované. Kromě toho příčinou episematu nad touto první slabikou je i fonetická zhuštěnost této slabiky.

Mnohdy je tedy užitečné vypomoci si i u syllabických antifon, popř. u odpovídajících jednoduchých zpěvů jiných druhů rukopisnými značkami, někdy je to dokonce nezbytné. Pokud jde o mešní zpěvy propria, doporučuje se navíc srovnání více rukopisů, a to v první řadě nejdůležitějších svatohavelských rukopisů a kodexu 239 z Laonu z métského notačního okruhu. Jak pomáhající a cenné je toto srovnání většího počtu rukopisů, lze i bez větších semiologických znalostí poznat z následujícího příkladu. Text první věty Co. Videns Dominus (GT 124) zní: Když Pán viděl plakat sestry Lazarovy u hrobu, zaslzel před Židy a zvolal: (Lazare, vyjdi ven!) (*příklad 42*).

Melodie v tomto příkladu je téměř syllabická a má recitativní průběh na tónech fa, sol a la. Téměř postrádá motivistické ztvárnění. Nápadné je však to, že v části A v laonské notaci jsou napsány téměř výlučně jen punkta (s výjimkou slabik flentes a monumentum). Naproti tomu díl B má pro jednotónové noty jen vytvarované, vlnovité figury. Užití těchto dvou různých značek (punctum a uncinus) pro jednotónové noty ukazuje už jen čistě opticky na různé notové hodnoty – punctum na menší, uncinus na poněkud větší. Důvod pro toto rytmické rozlišení je třeba vidět v textu. Díl B je obsahově závažnější, obrací pohled od plačících sester Lazara (díl A) k samotnému Pánu. Laonská notace tedy předepisuje pro díl A poněkud plynulejší provedení, pro díl B poněkud širší.

To však neznamená, že by nemuselo být dbáno ještě individuálně kvality každé slabiky, jednotlivých slov a významových jednotek.

Uvedené svatohavelské rukopisy nedisponují (na rozdíl od Laonu) možností zmenšit značky, aby tak naznačily u jednotónových not různou hodnotu. V principu jsou virga a tractulus jako značky pro jednotónové neumy rytmicky víceznačné. Právě pro tento systémově podmíněný způsob svatohavelské notace je zde konzultace s notací laonskou nezbytná. Avšak i svatohavelská notace má možnost v psaní značek upozornit na rytmicky obzvlášť významné jednotónové noty. A tak laonské vlnovkovité znače nad slabikou flentes, jejíž rytmická významnost je ještě podtržena dodatečným „tenete“ (držet!), ve svatohavelské notaci odpovídá virga s doplněnou čárkou na jejím konci, tzv. episema. To se vyskytuje i v dílu B ve dvou havelských rukopisech nad slovem est, kde slouží rytmickému ohraničení významové jednotky „lacrimatus est“. Rukopis B zde navíc bere v úvahu i nutnost ohraničení slova „lacrimatus“ tím, že nad koncovou slabikou tohoto slova přepisuje „tenete“. V notaci rukopisu E, který je jedním z nejdůležitějších svědků původní interpretace gregoriánského chorálu, však neexistuje žádná grafická diferenciacie obou těchto not. Ve skutečnosti to také není potřebné, ovšem za předpokladu správné artikulace obsahově zhuštěného slova „lacrimatus“, jehož koncová slabika už od přirozenosti vyžaduje větší šíři, stejně tak slovo „est“, jímž malá významová jednotka (lacrimatus est) se uzavírá a v důsledku toho jí připadne adekvátně důležitá artikulace. Neuma pes rukopisu

G 339 nad akcentovanou slabikou slova „lacrimátus“ představuje oproti formám této neumy u ostatních rukopisů rytmickou variantu ve smyslu nepatrného rozšíření obou not. Ale i bez ohledu na to jeví se údaje v havelských rukopisech v části B – viděno jako celek – na rozdíl od laónského rukopisu jako rytmicky diferencovanější, zatímco v části A je tomu obráceně. Na druhé straně laonský rukopis vyjadřuje diferenciaci celkového melodického pohybu obou částí A i B vhodnějšími prostředky než rukopisy havelské. A tak se různé rukopisy vzájemně vysvětlují, doplňují a korigují, což dokládá, jak potřebné je srovnávání většího počtu notací, aspoň těch havelských a laónských, které jsou uvedeny v Gradualu Triplex.

Analýza uvedeného příkladu by se mohla dále rozšiřovat. Zde jde o to, ukázat, že i u zpěvů v sylabickém kompozičním stylu mohou neumy graficky odrážet hudební podobu úzce vycházející z textu. Pro její interpretaci je proto znalost neum velmi užitečná, neboť představují cenné informace pro přednes. Obzvlášť však u zpěvů v oligotonickém a ještě více v melismatickém stylu, tj. u zpěvů s podstatně bohatšími figurami nad jednou slabikou, je mimo jakoukoliv diskusi, že bez znalosti neum fundovaná interpretace není možná.

Tyto znalosti zprostředkovává gregoriánská semiologie, která má za cíl ze studia neum odhalit jejich význam pro interpretaci a přitom staví na poznatcích gregoriánské paleografie. Semiologie přinesla bezpečné výsledky a proto dnes žádná interpretace, která ignoruje semiologické skutečnosti zprostředkující mezi slovem a jeho zvukovou realizací, nemůže být už poctivá. Kvadrátová notace – relativně pozdě vyvinutá notace – cenné interpretační informace ztratila. Proto knihy se stylizovanou kvadrátovou notací jsou pro interpretaci oligotonického a melismatického zpěvu naprosto nedostatečné. V případě zpěvů uvedených v graduálu situaci řeší jak pro chorální studium tak i pro chorální praxi zveřejnění Graduálu Triplex, jímž je kvadrátová notace doplněna dalšími dvěma notacemi neumovými.

Při této příležitosti je třeba poukázat na to, že určité druhy zpěvů jako hymny (např. GT 848-857) nebo sekvence (např. GT 198, 253, 379) či ordinarium missae (GT 710-796) nebo některé zpěvy alleluja, které v seznamu GT (896-898) jsou opatřeny křížkem, nemají v GT paleografické neumy, neboť ve starých, pro interpretaci důležitých kodexech se tyto nápěvy nevyskytují. Text hymnů se řídí zákony kvantity slabik nebo slovního akcentu a jedno a totéž melodické schéma je použitelné pro texty různých slok. Tím se tento druh zásadně liší od kompozic, které mají za základ volný rytmus prózy. Podobně je tomu se vztahem slova a melodie u sekvencí. Ordinarium však už představuje heterogenní repertoár. Jsou zpěvy jako např. Sanctus XVIII (GT 767), které přes své velké stáří byly zaznamenány teprve dosti pozdě.

Od těchto jednoduchých (a také shromážděným lidem zpívaných) je třeba rozlišovat částečně melismatické zpěvy ordinaria (např. Kyrie „clemens rector“ GT 785), které už nebyly určeny celému společenství, ale jen schůle. Jejich celkové vedení melodie prozrazuje změněný vkus doby. A z těchto důvodů nebyly interpretovány až do těch rytmických jemností, s kterými se setkáváme u zpěvů původního chorálního fondu. To se též týká mnoha zpěvů alleluja, které patří mladší vrstvě gregoriánského zpěvu. Je stále problémem, jak tyto mladší zpěvy interpretovat. Zřejmě však člověk pochybí nejméně, když se i tu orientuje na interpretační styl, získaný z hluboké znalosti původního chorálního fondu. Samozřejmě nelze tvrdit, že tato cesta ve všem odpovídá intencím autorů těchto pozdních chorálních melodií. Není však také cesta – aspoň dosud – jak tyto intence zjistit.

Rukopisy relevantní pro studium semiologie

Níže uvedený výběr těchto rukopisů se týká repertoáru mešního propria s výjimkou rukopisu H, který je antifonálem – obsahuje zpěvy k liturgickým hodinkám. Nejdříve jsou uvedeny nejstarší rukopisy z 8. a 9. stol., v nichž je již obsažen repertoár mešního propria, ovšem jen pokud jde o texty. Existence určitého zpěvu mešního propria v těchto rukopisech může ukázat, zda a do jaké míry tento zpěv patří do původního chorálního fondu. V GT totiž je na začátku každého zpěvu uvedena značka všech těchto nejstarších textových rukopisů, pokud zmíněný zpěv obsahují. Potom následují rukopisy s adiasematickou notací, kde je vždy uveden aspoň jeden rukopis z nejvýznamnějších notačních okruhů. Podobně pak rukopisy s diastematickou notací. V dalším textu budou pak všechny tyto rukopisy uváděny jen jejich značkou.

Rukopisy textů bez hudební notace:

- M: Cantatorium z Monzy (2. třetina 9. stol.)
- M': Graduale z Monzy (kolem 820)
- R: Graduale z Rheinau (kolem 800)
- B: Graduale z Mont-Blandin (8/9. stol.)
- C: Graduale z Compiègne (2. pol. 9. stol.)
- K: Graduale z Corbie (po 853; pro introity a communia udává již mody)
- S: Graduale ze Senlis (4. čtvrtina 9. stol.)

Rukopisy s adiasematickou notací:

Notace ze St. Gallen (SG):

- C: Cantatorium. Kodex 359 klášterní knihovny St. Gallen, kolem 920, plně notovány jsou graduale, alleluja a tractus, pro ostatní zpěvy je udán jen incipit textu

- E: Kodex 121 klášterní knihovny Einsiedeln, graduale, po r. 934, avšak ještě v 10. stol.
- B: Kodex lit. 6 Státní knihovny v Bamberku, graduale kolem r. 1000 u sv. Jimrama v Řezně
- G: Kodex 339 klášterní knihovny v St. Gallen, graduale, začátek 11. stol.
- G 376: Kodex 376 klášterní knihovny St. Gallen, graduale, 11. stol.
- G 381: Kodex 381 klášterní knihovny St. Gallen, mimo jiné versikulář pro introity a communia, 1. pol. 11. stol.
- H: Kodex 390/391 klášterní knihovny St. Gallen, antiphonale officii, mezi 986 a 1011 mnichem Hartkerem
- W: Kodex Guelf 1008 knihovny v Wolfenbüttel, graduale z Minden, kolem 1020
- Métská notace (nazývaná též lotrinskou notací)**
- L: Kodex 239 knihovny v Laonu, graduale, kolem 930
- Bretonská notace:**
- Ch: Kodex 47 knihovny v Chartres, graduale, 10. stol.
- Francouzská notace:**
- MR: Kodex z Mont-Renaud, graduale a antiphonale z Noyon, 2. pol. 10. stol
- Beneventánská notace:**
- BV 33: Kodex 33 Biblioteca Capitolare v Beneventu, „Missale antiquum“, 10/11. stol.
- VL: Kodex 10673 Biblioteca Vaticana, beneventánský graduál, 11. stol.
- Středoitalská notace:**
- An: Kodex 123 Biblioteca Angelica v Římě, graduál v tropář, 1. třetina 11. stol.

Rukopisy s diastematickou notací:

- Beneventánská notace:**
- Bv 34: Kodex 34 Biblioteca Capitolare v Beneventu, graduale, 11./12. stol.
- Mtc 546: Kodex 546 z Montecassina, graduale, sekvenciář a kyriale, 12/13. stol.
- Aquitánská notace:**
- A: Cod. lat. 776 Národní knihovny Paříž, graduale ze Saint-Michel-de-Gaillac u Albi, před 1079
- Y: Cod lat. 903 Národní knihovny v Paříži, graduale ze Saint-Yrieix, 11. stol.
- Métská notace:**
- Kl: Kodex 807 Univerzitní knihovny ve Štýr. Hradci, graduale z Klosterneuburg, 12. stol.
- V: Kodex 759 z Verdun, missale ze Saint-Vanne, 1. pol. 13. stol.
- Francouzská notace:**
- Rou: Kodex 0 v 16 z Petrohradu, graduale z Notre Dame v Rouen, 12. stol.
- Mp: Kodex H 159 Lékařské fakulty Montpellier, tonarium, dvojí notace: adiastrmatická francouzská neumová a alfabetská k udání intervalů, 11. stol.

Tabelární přehled neum a terminologické vysvětlivky

Na začátku tabulky, která uvádí obšírný, i když ne vyčerpávající přehled neumových značek, jsou uvedeny jednotónové značky (1.), a sice jak pro tón stojící osamoceně nad slabikou, tak také pro jeden tón „v kompozici“, tj. jako součást vícetónové neumy. Pokud však značka pro jediný tón se vyskytuje pouze v kompozici, je uvedena v závorce. To pak platí stejně i pro další neumové značky celé tabulky.

Pokud v gregoriánském chorálu se má nějaká nota skutečně – a nikoliv jen nepatrně – prodloužit, děje se tak nikoliv jednoduše zdvojnásobením, resp. proporcionálně měřitelným násobením tónové délky, nýbrž reperkusí, tj. jedno, resp. vícenásobným znovuzachvěním hlasu v bezprostředním sledu na témže tónovém stupni a nad toutéž slabikou. Jen v této formě lze u chorálu hovořit o násobném prodloužení tónu. Je-li tímto způsobem jednotlivý tón prodloužen, vzniká tím melodicko-rytmický tónový pohyb v horizontálním směru (2.)

V návaznosti na to tabulka uvádí různé značky pro elementární pohyb směrem nahoru a dolů (3., 4.), včetně znásobení (reperkusí) prvního nebo druhého tónu, dále pak některé značky pro obloukový elementární pohyb směrem nahoru (5.) a dolů (6.), a opět s možným znásobením.

Právě v těchto elementárních pohybech, k nimž samozřejmě patří i horizontální pohyb, je klíč k porozumění všem neumám, protože i složité neumy nakonec nejsou ničím jiným než rozšířením těchto elementárních pohybů, resp. různých jejich kombinací. Tabulka se omezuje na jednodušší kombinací možnosti (7.-11.)

Tabulka obsahuje výlučně neumy svatohavelského okruhu (bez vztahu k nějakému určitému kodexu) a métské notace, zde konkrétně jen z kodexu 239 z Laonu. Tabulka neuvádí liquescentní formy – budou uvedeny později. Připojeny jsou odpovídající formy kvadrátové notace včetně nových forem.

Názvy neum pocházejí ponejvíce ze středověkých neumových tabulek, několik z doby pozdější nebo dokonce nejnovější. Význam a funkce jejich terminologie je omezená. Není rozhodující název, nýbrž značka samotná – melodicko-rytmický pohyb, pro nějž je značka symbolem. První písaři neum nedali svým značkám názvy, teprve pozdější teoretici připisovali názvu větší význam a ten už se ani netýkal podstaty původního hudebního dění. I když je třeba názvy neum dnes znát, je zároveň nutné vědět, že jde o konvenční názvy a že jejich studium má zcela jiný cíl, totiž poznat melodicko-rytmické dění v těchto neumách se odrážející a správně ho pak realizovat při interpretaci do odpovídající zvukové podoby.

Přehled neum (tabulka 1)

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	/ /	(/)	(ǂ)	
Tractulus	- -	(-)	■	
Uncinus		~ ~ /	■	
Punctum	.	.	■	
Stropha	(ʔ)	(=) .	■	(ʔ)
Oriscus	ʒ	∞ ~	■	(ʒ) (ʒ)
Quilisma (-Pes)	(ʷ) → ʷ	(ʳ) → ʳ	■	

2. Násobení tónu reperkusí:

rytmicko melodický pohyb v horizontálním směru:

	SG		L		Vat	Ng
	k	nk	k	nk		
Tristropha	ʔʔʔ		(=) . . ~		■ ■ ■	ʔʔʔ
Distropha	ʔʔ		(=) . ~		■ ■	ʔʔ

	SG		L		Vat	Ng
	k	nk	k	nk		
Bivirga		// //		(=) ~ ʔʔ	■ ■	ʔʔ
Trivirga		/// ///		(=) ~ ʔʔʔ	■ ■ ■	ʔʔʔ
Rozšíření	ʔʔʔʔ		 ~		■ ■ ■ ■	
pk	ʔʔ ʔʔ		.. ~		■ ■ ■	

3. Rytmicko melodický elementární pohyb nahoru

	SG			L			Vat	Ng
	k	nk	pk	k	nk	pk		
Pes	✓	✓ /	ǂ	ʔ	ʔ ~	ʔʔ	■	ʔ
Pes quassus		ʔ			ʔ ~		■	ʔ
Quilisma- pes			ʷ ʷ			ʷ	■	ʷ
Virga strata	~	ʔ ~		ʷ	ʷ ~		■	
s násobením horního tónu								
	ʔʔ	//		ʔʔ	ʔ ~		■ ■	
	ʔʔ			ʔʔ			■ ■	ʔʔ
			ʔʔ		ʔʔ		■ ■	ʔʔ

	SG			L			Vat	Ng
	k	nk	pk	k	nk	pk		
s násobením spodního tónu								
Saliscus								
na stejném stupni								
4. Rytmico-melodický elementární pohyb dolů						zn		
Clivis								
Oriscus-Clivis								
s násobením spodního tónu								
s násobením horního tónu								
Trigon								
Pressus								
5. Elementární rytmicko-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 rytmicko melodický obloukový pohyb dolů								
Porrectus								
s násobením poslední noty								
s násobením první noty								
s násobením prostřední noty								

	SG			L			Vat	Ng
	k	nk	pk	k	nk	pk		
<i>7. Rozšířený pohyb nahoru (tři a více not)</i>								
Scandicus								
Salicus								
Quilisma-Scandicus								
Kromě horního a spodního tónu mohou být v pohybu nahoru znásobeny i jiné tóny: např.								
<i>8. Rozšířený pohyb dolů (tři a více not)</i>								
Climacus								
Kromě spodního a horního tónu mohou být v pohybu dolů znásobeny i jiné tóny: např.								
<i>9. Neumy s koncovým resupinovým pohybem</i>								
Torculus resupinus								

	SG			L			Vat	Ng
	k	nk	pk	k	nk	pk		
<i>10. Neumy s koncovým flexovým pohybem</i>								
Climacus resupinus								
<i>11. Kombinace vzestupných a sestupných tónových pohybů</i>								
Pes subbipunctis resp. Torculus subpunctis								
Scandicus subbipunctis								

Terminologické vysvětlivky k pojmu „neuma“.

Pod pojmem „neuma“ se rozumí grafický obraz pro hudebně akustické dění nad jednou slabikou. V tomto smyslu tvoří všechny noty, které se nacházejí nad jednou slabikou jen jedinou neumu. Následující příklad se skládá z celkem sedmi neum:

43

quó-ni- am vó-lu-it me. 281,6
protože mě chtěl

Neumy 1 a 7 sestávají z jediného tónu. Nazývají se proto jednotónové neumy. Tvoří-li neumy více než jeden tón, jako zde neumy 2-6, mluví se o vícetónové neumě nebo skupinové neumě. Skupinová neuma může mít dvojí podobu: jako jednoskupinová neuma a jako víceskupinová neuma. Jedskupinovou neumou je tehdy, když tvoří hudebně nedělitelnou jednotku. V příkladu jsou to neumy 2, 5 a 6. O víceskupinovou neumu jde, jestliže větší neuma vykazuje seskupení menších, hudebně relativně autonomních dílčích jednotek, tj. jestliže se skládá aspoň ze dvou tónových skupin, které jsou do jisté míry hudebně samostatné. Při čistě grafickém pohledu je tomu tak u dvou torkulů neumy č. 3 a u konstelace pes – torculus – salicus (v SG), resp. scandicus (v L) neumy č. 4. Zda a do jaké míry tento grafický stav věcí je možné vykládat i ve smyslu relativně autonomních dílčích hudebních jednotek, nutno krátce vysvětlit. Předtím je však potřebné vysvětlit ještě některé další pojmy.

Jak již bylo řečeno, vyskytne-li se nad jednou slabikou značka pro jednu jedinou notu (jako virga nebo tractulus v SG či uncinus v L), jde o jednotónovou neumu, v případě malé skupinové neumy (jako pes nebo třeba torculus) jde o jednoskupinovou neumu. Vyskytnou-li se uvedené grafie naproti tomu jako součást větší skupinové neumy, pak říkáme, že jsou v kompozici, např. virga v kompozici, pes v kompozici atd. Jednotlivé noty skupinové neumy se nazývají prvky. Ty se vyskytují – v souladu se svým rytmickým významem – vázané nebo nevázané, nebo mohou být (v případě aspoň třítónové neumy) částečně vázané.

Interpretační smysl však neodvisí jen od toho, jsou-li neumy vázané, nevázané či částečně vázané, ale též, a často ještě více, od toho, jsou-li psány kurentně, nekurentně nebo částečně kurentně (tj. aspoň jeden prvek je kurentní). Tyto pojmy se vztahují na rychlost (plynulost) způsobu psaní, z čehož povšechně

už lze usuzovat na přibližný interpretační smysl neumy: podle kurentního nebo nekurentního způsobu psaní budou tóny poněkud plynuleji-rychleji či poněkud méně plynuleji-rychleji zazpívány. U mnohých neumových prvků není však zařazení do některé z těchto tří kategorií na základě jejich grafické povahy vůbec možné – je to však možné na základě jejich pozice a funkce v konkrétním kontextu (viz např. oriscus, quilisma). Vázaný a nevázaný, kurentní a nekurentní jsou dva různé, na sobě nezávislé pojmové páry.

Význam víceskupinové neumy pro interpretaci nevychází samozřejmě vždy jen z čistě grafického pohledu na značku, ale též – a to rozhodujícím způsobem – z hudebního porozumění této značce. V posledním příkladu jsou teoreticky dvě víceskupinové neumy, nad slabikami *quoniam* (č.3) a nad *voluit* (č.4). Neuma č. 3 se skládá ze dvou torkulů a z hlediska čistě grafického by se mohla pokládat za víceskupinovou neumu se dvěma strukturálně a rytmicky relativně autonomními dílčími jednotkami. Z hudebního rozboru však vychází najevo, že tomu tak není. Relativní strukturální a rytmická autonomie a tím hudební dílčí jednotka v pravém slova smyslu existuje teprve tehdy, jestliže je vůči ostatním částem téže neumy zřetelně, byť v podstatě nepatrně, ohraničena. A to uvnitř neumy č. 3 není patrné. Oba torkuly jsou tu do sebe hudebně a rytmicky vpleteny, takže tvoří hudebně rytmicky nedělitelnou jednotku. Celková jednotnost neumy je nesena třetí notou prvního torkulu a ona je to, která na sebe přitahuje melodicko-rytmický pohyb, započatý s první notou neumy, a ihned – bez přerušení – jej předává dále až k poslední notě druhého torkulu, jíž neuma končí. Na ní dochází k rytmickému (i když minimálními) uvolnění – k zakončení slova *quoniam* a k tomu na modálně důležitém tónu Re (finála I. modu). Protože rytmická artikulace na koncové notě prvního torkulu nese hlavní odpovědnost za celkové hudební dění nad slabikou, je vyloučeno, že by jí mělo být dosaženo relativně autonomní „dílčí jednotky“. Prvnímu torkulu neumy č. 3 je tedy třeba rozumět pouze jako „jednotce členění“, nikoliv jako hudebně rytmické „dílčí jednotce“. Z hlediska hudebně rytmického není tedy neuma č. 3 víceskupinovou neumou, nýbrž jednoskupinovou neumou.

Neuma č. 4 uvedeného příkladu je naproti tomu i z hudebně rytmického hlediska skutečně víceskupinovou neumou – sestává ze dvou dílčích jednotek. První dvě jednotky členění, pes a torculus, spolu tvoří relativně autonomní „dílčí jednotku“. Jsou spolu nerozlučitelně spojeny společným pólem napětí, který se nachází na druhé notě pes a je zjevný právě grafickým rozdělením na pes a torculus (jinak by nebylo jasné místo pólu napětí), přičemž k určitému, předběžnému uvolnění melodického pohybu dochází na třetí notě torkulu. Nový začátek další dílčí jednotky naváže na předchozí jednotku bez odsazení, jeho po-

hyb směrem nahoru je zakončen tónem la (opět důležitý strukturální tón I. modu). Tento tón má funkci rytmického otočného bodu^{1/}, který v sobě nashromážděný pohyb vede dále k posttonické slabice *voluit*. Rovněž první pól napětí neумы č. 4 (tón la druhé noty pes), je třeba vykládat ve smyslu takového otočného bodu. Uvolnění, nastalé na konci první dílčí jednotky, (na sol na konci torkulu) se nazývá distinkční artikulací, nebo krátce distinkcí. Pojem vyjadřuje relativně jasné rozlišení, tj. vzájemné ohraničení dvou jednotek členění, kterým je třeba rozumět jako dílčím jednotkám s určitou hudebně rytmickou autonomií.

Probraný příklad ukazuje, že k objasnění zde uvedených otázek je třeba hudební strukturální analýzy. Ukazuje zároveň dosti zřetelně, že neумы ve svých různých grafických tvarech byly vytvořeny nikoli pro systematiku a pro terminologii, ale naopak že hudební realita jimi vyjádřená se vymyká jakémukoliv zařazování do pevných kategorií. Nejsou tedy na místě schématické představy a pojmový obsah je třeba vždy chápat flexibilně. Přesto jsou didakticky nepostradatelné, aby bylo možno vzít na vědomí, jak diferencovaně může být případ od případu hodnocen grafický obraz neумы ve vztahu k její zvukové realizaci.

Následující tabulka představuje pokus schematicky znázornit většinu shora pojednávaných pojmů v jejich různém zařazení:

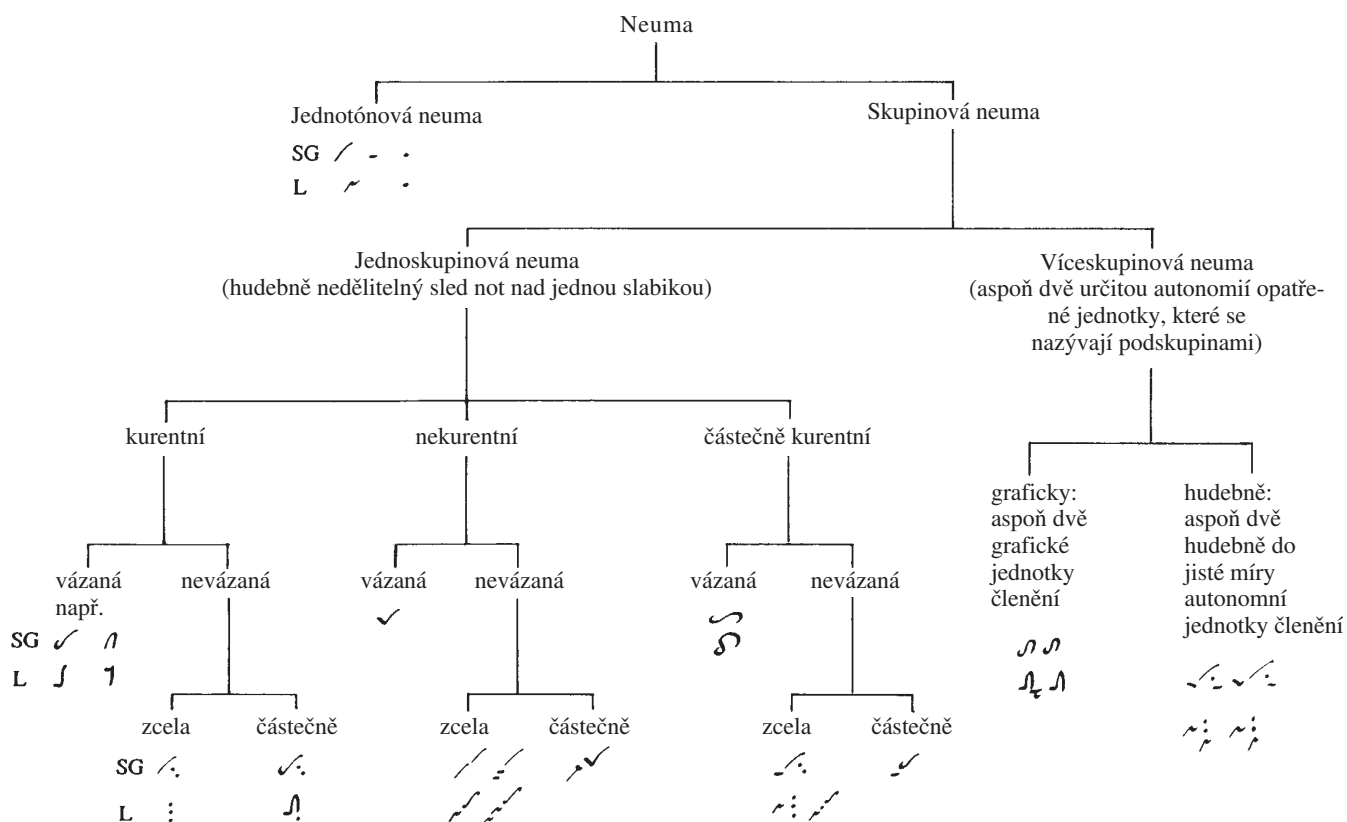
^{1/} Autory originálu vymyšlený termín „Drehpunkt“ znamená melodický bod, který k sobě rytmické napětí přitahuje a ihned ho předává dále.

TEXT JAKO VÝCHODISKO K POROZUMĚNÍ RYTMU GREGORIÁNSKÉHO CHORÁLU

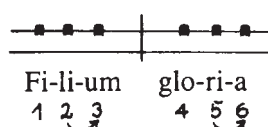
Klíčem k porozumění rytmu gregoriánských zpěvů je jejich text a mimo něj nevede v interpretaci žádná cesta k dosažení správného a jistého citu pro rytmické dění. Hraje tu roli každé jednotlivé slovo jako rytmická jednotka, menší či větší úseky textu s určitým rytmickým spádem, ale též i kvalita nejmenších prvků textu, tj. jednotlivé slabiky, jejichž zvuková substance je odvislá od jejich fonetických vlastností, ale ještě více od jejich váhy a funkce uvnitř příslušného verbálního kontextu.

Hodnota slabik ve vztahu k jejich fonetickým vlastnostem a jejich funkci v textu a jejich artikulaci

Hodnotu slabiky je třeba chápat v širokém významu. Zahrnuje délku, intenzitu, tónovou výšku, barvu a plnost zvuku a podstatně souvisí s fonetickou podobou a též, a to ještě více, s fenoménem artikulace. Z hlediska fonetického může být slabika čistě vokální, tj. končí vokálem a další slabika vokálem začíná, nebo konsonantní, tj. skládá se z jednoho vokálu a jedné nebo více následujících konsonant. I samotné vokály vykazují různé hodnoty. Vokál „a“ nebo



„o“ mají větší hodnotu než např. vokál „i“. Jednotlivá slabika, dokonce v případě jednoslabičného slova, není autonomní, ale spojuje se více či méně s jinými slabikami, protože jen tak může mít smysl. Tento přechod z jedné slabiky k druhé se foneticky děje prostřednictvím fenoménu artikulace, který se v této souvislosti nazývá slabikovou artikulací. Artikulace může být zcela nepatrná, přesto ve výslovnosti nesmí být opomenuta, neboť by příslušná slabika ztratila svůj život. Nejde tu o zanedbatelné teoretizování, nýbrž konec konců o prafenomén řeči, která žije z výslovnosti slabik. A čím více se řeč stává zvukem a hudbou – a to je nepřekonatelným způsobem realizováno právě v gregoriánském chorálu – tím nutnější je pečlivá artikulace každé jednotlivé slabiky a zejména pak přechod mezi dvěma slabikami. Jak je třeba provést vokální slabikovou artikuaci, ukazuje následující příklad:



Jen pečlivá artikulace každé slabiky garantuje při přechodu ze slabiky č.2 k slabice 3 a ze slabiky 5 k slabice 6 samostatnost slabik 2 a 5. Pečlivá a individuální slabiková artikulace nemá nic společného s provedením staccato. To by jednotu slova nebo větší významové jednotky zcela narušilo. Naopak při vši individuální diferenciaci je třeba artikulovat „legato“. Pokud by byly dobře artikulovány jen akcentované slabiky, popř. jen spolu se slabikami koncovými a nikoliv slabiky neakcentované (2 a 5) ztratila by obě slova rovnováhu a obsahově by nezůstalo nic z jejich významu.

Tvoří-li slabiku kromě vokálu ještě jedna nebo více konsonant, pak přechod z jedné slabiky do druhé umožňuje obzvláště ohebná a pečlivá slabiková artikulace. Z hlediska kvality zvuku a funkce ve zvukové podobě slabiky je možné konsonanty rozdělit do tří kategorií: více znějící, méně znějící a neznějící.

Čím více konsonanty při střídání slabik znějí z vlastní síly, tím zvučnější se vytváří i slabiková artikulace a o to větší je také přirozené celkové trvání slabiky. To může při zvlášť znějící slabikové artikulaci někdy vést až k vytvoření malého vedlejšího tónu. O těchto více znějících konsonantách a jejich vlivu na slabikovou artikulaci svědčí v notaci chorálu liquescentní neumové značky. V případě skupinové neumy se značka pro liquescenci vyskytuje vždy na konci, na poslední notě slabiky. Je to důkaz pro fakt, že konsonantní slabiková artikulace nastupuje už na konci slabiky a ne na začátku slabiky další. Dnešní pravidla dělení slabik jsou s tím často v rozporu. Podle nich se dělí v liturgických knihách např.

slova: o-mnes gen-tes; Do-mi-nus. Mluvit a zpívat by se však mělo:



V tom spočívá tajemství zpívání legata a to je také doloženo ve starých neumových rukopisech. Slovní rytmický pohyb se orientuje vždy na konec slabiky, čímž se zmírní a zjemní tvrdost impulsu na počátku další slabiky. Výslovnost a zejména zpěv slova nebo celého textu se při této orientaci stanou plynulejší a ohebnější.

Některé konsonanty, resp. jejich spojení přednostně mohou (ale nemusejí) vyvolat liquescenci a je proto třeba ji obzvlášť pečlivě provést. Nejčastěji se v chorálu liquescence vyskytuje za těchto podmínek:

- u likvidních souhlásek l, r, m, n nebo jiných samoznějících konsonantách, pokud za nimi následuje další konsonanta, např. non con-fun-den-tur, Domine (GT 16,2);
- řídčeji u konsonant m a g mezi dvěma vokály (za g ovšem musí následovat samohláska e nebo i) např. cla-mor; re-ges;
- u j, které ve středověku bylo pocítováno jako třetí hláska, např. allelu-ja; ad-jutor;
- u spojení gn, např. magnus; Agnus Dei;
- u diphtongů, např. laus, eleison;

Méně znějící konsonanty mohou být likvidní l, m, n, r nebo jiné konsonanty, pokud za nimi nenásleduje další konsonanta, např. Fi-li-us; ma-ne-re; me-mo-res.

Neznějící konsonanty se vyznačují redukovanou zvukovou kvalitou slabikové artikulace, např. Pa-ter; vivi-fi-cat; eri-piet.

U všech těchto kategorií konsonant, resp. spojení konsonant je třeba se vyvarovat při výslovnosti všech tvrdostí, což platí zejména pro konsonanty t a p.

Kromě dosud citované slabikové artikulace, která má za úkol foneticky svázat dvě slabiky, existuje slabiková artikulace, jejímž cílem je naopak oddělení slabik. Je to slabiková artikulace, která má funkci uzavírací, resp. zaokrouhlující a týká se koncové slabiky slova, vč. slova jednoslabičného. Je tu třeba při řeči či zpěvu obzvláštní pozornosti, neboť kromě fonetického fenoménu tu jde navíc o zprostředkování smyslu.

Dále existují i artikulace koncových slabik (resp. jednoslabičných slov), které kromě uzavírací (zaokrouhlující) funkce mají zároveň funkci svazující.

Je zřejmé, že konstelace hlásek a příslušná – samozřejmě vždy trochu odlišná – artikulace ovlivňuje i délku slabik. A i když je pravda, že stejná slabika ve stejné souvislosti s jinými slabikami může být provedena jednou více jindy méně široce – to záleží na celkovém kontextu – je též pravda, že např. slabiky slova confundentur vyžadují větší délku než např.

slovo o stejném počtu slabik – aperijs. Obě slova mají různou hodnotu svých slabik, u prvního větší, u druhého menší.

Hodnota slabiky z hlediska její funkce ve slově, resp. ve významové jednotce textu a její rytmická artikulace

Různá hodnota slabik je však dána nikoli jen jejich délkou, ale též jinými faktory. A dokonce není to ani v první řadě délka slabiky, která tvoří její hodnotu. Ta v první řadě odvisí od její rytmické funkce, kterou plní ve slově, resp. významové jednotce. Hodnota slabiky se tedy může chápat ve významu její délky a ve smyslu rytmické funkce, přičemž tato funkce může ovlivňovat i délku, což často činí, ale činit nemusí. Foneticky širší slabika s větším trváním nemusí nutně odpovídat rytmicky vícehodnotové slabice a obráceně slabika s menším trváním může být rytmicky vícehodnotová. Větší hodnota slabik však musí být dána objektivními, vnímatelnými faktory, jinak by byla čistě subjektivní. Tyto faktory jsou jak v textu, tak také v melodii: vedle různé délky slabik je to fakt akcentování a neakcentování slabik či obecně řečeno různá intenzita jednotlivých slabik, pak různá tónová výška v kontextu vedení melodie a konečně fonetická zvuková barva a zvuková plnost jednotlivých slabik, které jsou zase různé podle kontextu.

Rytmus jako oživující a pořádací fenomen ve sledu slabik. Rytmické artikulace

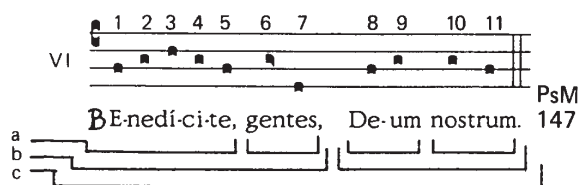
Funkce rytmu spočívá na jedné straně ve spojování slabik jako jednotlivých prvků pohybu do jednotného celku prostřednictvím střídání napětí a uvolnění a na straně druhé v pořádání a členění této jednoty. Rytmus vytváří tedy vztah napětí a uvolnění mezi jednotlivými slabikami a činí tím také smysl slova nebo sledu slov poznatelným. Zásadního významu je zjištění, že rytmus textu, resp. melodie si dává sloužit privilegovanými a v tomto smyslu vícehodnotovými slabikami, resp. notami. O ně se totiž opírá, aby se tím stala účinnou jeho pořádací funkce. Tyto slabiky, resp. noty to jsou, které nesou rytmický pohyb a které činí pořádek v pohybu vnímatelný. Tímto rytmickým pořádkem (který spočívá na bázi vícehodnotových slabik, resp. not) je pohyb členěn, je artikulován. Takže zvlášť vyzvednuté body pohybu (slabiky, resp. tóny) tvoří **rytmické artikulace** a ony jsou to na konec, které mají odpovědnost za pořádací funkci rytmu.

Rytmická analýza jednotlivých slov

Rytmus spojuje jednotlivé slabiky slova k rytmické jednotě, která dostává svůj život obvykle prostřednictvím vztahu napětí dvou pořadajících pólů: pól napětí akcentované slabiky přitahuje k sobě pretonické slabiky (např. benedícite), pokud vůbec se u téhož slova nacházejí před akcentovanou slabikou nějaké jiné slabiky. Akcentem vzniklá pohybová energie plyne dále k pólu uvolnění, ke koncové slabice slova (např. benedícite; gentes). Takto vzniklá rytmická jednotka je nedělitelná, protože vždy potřebuje oba póly. Tyto póly mají odlišný charakter – první vytváří napětí v pohybu a předává ho dále, druhý pól pohyb přejímá a buď definitivně nebo přechodně ho ukončí.

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

45



Dobrořečte, národy, našemu Bohu

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

Avšak i koncové slabiky jsou zásadně vícehodnotové. Nemají sice vitalitu akcentovaných slabik, ale přes svůj charakter uvolnění určitou živost a intenzitu a šíří mají, což přivádí přiměřeným způsobem slovo k závěru. Toto rozšíření koncové slabiky se uskutečňuje uzavírající slabikovou artikulací. Ze slovně melodického hlediska je konečně přirozené, že u koncové slabiky hlas poněkud klesne. Koncová slabika má tedy za úkol určité zaokrouhlení slova vůči bezprostředně následujícímu slovu. Tím garantuje relativní samostatnost slova, umožňuje chápání smyslu jednotlivých slov a srozumitelnost textu. Z uvedeného plyne, že s koncovou slabikou obecně je spojen fenomen uvolnění, předchozí pohyb tu přichází do klidu. A protože uvolnění je rovněž konstitutivní prvek rytmu stejně jako jeho vytvoření, děje se na koncové slabice rovněž rytmická artikulace. A protože

uzavírá vždycky slovo, nazývá se slovní artikulace. Jí se artikulují jednotlivá slova ve větě a tím je také věta členěna podle slov.

V této souvislosti je třeba upozornit na to, že pojem vícehodnotovost slabik nelze chápat staticky. Jde spíše o to vtáhnout vícehodnotové slabiky (resp. tóny) do živého zvukového organismu, který je vytvářen proudem a přitažlivou silou rytmického pohybu a samozřejmě též duchovním a duševním souzněním interpreta. Všechny tyto jmenované zčásti čistě zvukové, zčásti rytmické fenomény musí být integrovány do pohybu.

Notovaný příklad obsahuje stejný text jako příklad předešlý. Melodie je slabická. Toto zdvojení příkladu chce ukázat předně, že různá podoba „vícehodnotovosti“ privilegovaných slabik, které jsou konstitutivními faktory rytmu, se zhudebněním ještě stupňuje. Akcentovaným slabikám tu vždy odpovídá vedení melodie směrem nahoru a tím melodické vyždvižení. Bylo by ovšem chybné toto melodické vyždvižení při interpretaci ještě více podtrhnout větší intenzitou, než je jí to už přirozeně vlastní, neboť význam akcentu se uplatní již oním vedením melodie směrem nahoru. Také by se neměla prodloužit slabika č. 3 u slova Benedícite, to by v tomto kontextu působilo rušivě. U této slabiky převládá jednoznačně melodický faktor rytmu. Ostatní faktory, především intenzita a délka, jsou v nějakém způsobu též účastny, jsou však mu podřízeny.

Poněkud jiná situace je u akcentované slabiky č. 6 gēntes. I zde hraje roli tónová výška jako faktor určující rytmus, neboť nota je vůči svému okolí postavena výše. Významnější je tu však délka. Při výslovnosti vyžaduje přechod ke koncové slabice větší pečlivost a proto relativně větší trvání, na což také poukazuje liquescence v neografii. Jde tedy i poněkud širší fonetickou slabikovou artikulaci, u níž samozřejmě určitou roli hraje i faktor intenzity, i když ne nutně ve smyslu větší hláskové síly, spíše ve smyslu intenzivnější zvukové zhuštěnosti.

Koncové slabiky jsou zřetelně vyznačeny sestupem melodie, zvláště u slova gentes. Už jenom tím se jim dostává větší závažnosti a právě tím se též naznačuje uvolnění napětí, které se při interpretaci spíše projeví, když se nota trochu rozšíří. V první řadě však je tu větší hodnota artikulace slova podmíněna dolů směřujícím pohybem melodie.

V této souvislosti je třeba obecně upozornit na to, že analýza, která se zaměří výlučně na text nepostihne skutečný stav věcí. Neboť jak se má nakonec rozumět textu, jaká obsahová těžiště tento text podle záměru skladatele text dostal, nemůže ukázat žádná abstraktní analýza textu, nýbrž analýza textu ve spojení s jeho konkrétní melodickou podobou a jedině tak lze získat pochopení pro chorální rytmus. Gregoriánský chorál se neuskutečňuje jen v čistém slovním rytmu, ale má v něm podstatnou účast i melodie. Melodické

faktory, které slovní rytmus doplňují a rozšiřují a nakonec vlastními zákonitostmi spoluutvářejí, nesmějí být opomenuty. Analýza příkladu bez melodie nevychází tedy z čistě mluveného rytmu, jak je tomu např. u psalmodické recitace tohoto textu, ale z jeho úzkého spojení s melodií (jak je to patrné z notovaného příkladu), která textu propůjčuje nový způsob bytí. To platí analogicky pro všechny analýzy těchto skript.

Existuje několik málo příkladů, u kterých neplatí, že u každého slova jsou dva póly napětí. Např. u slova Jerusalem následující melodie se dá zjistit jen jeden pól:

46 *Laetáre Jerusalem*

47

Raduj se, Jerusaleme

První slovo v prvním příkladu má dva póly, a to akcentovanou a koncovou slabiku. Totéž by se dalo předpokládat u slova Jerusalem, pokud by byla vzata v úvahu latinská akcentová pravidla (*Jerusalem*). Jde tu však o původně hebrejské slovo, které podle hebrejských pravidel má akcent na poslední slabice (oxytonon). V chorálu není jednota v akcentování, pokud jde o hebrejská slova – někdy se řídí latinskými, jindy hebrejskými pravidly. Poslední příklad vedení melodie jednoznačně poukazuje na akcent na poslední slabice slova Jerusalem. Slovo tu má jediný rytmický pól, poslední slabiku, která k sobě přitahuje předchozí tři. Tento pól má tedy dvojí funkci – vytváří napětí i uzavírá rytmus slova.

Rytmická analýza slov v nadřazených významových jednotkách.

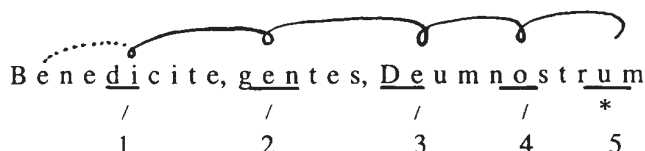
Rozličné rytmické funkce artikulací

V předchozím výkladu byla věnována pozornost analýze slova a její melodie. Nyní bude věnován pohled rytmickému chování slova v souvislosti s nadřazenou významovou jednotkou. Jde tu o novou rovinu analýzy, která sice rytmické faktory jednotlivých slov v žádném případě nepopírá, ale staví je do širších souvislostí. Z množství artikulací vystupují pak některé jako nositelky větších významových jednotek, které méně důležitá slova správným způsobem zařadí a podřadí, a to buď spojením nebo rozdělením.

Již první zjištění ve vztahu k nadřazení a podřazení do větší významové jednotky, jak ji např. předsta-

vuje věta, ukazuje, že ne se všemi rytmickými artikulacemi je třeba zacházet rovnocenně a v důsledku toho rovněž ne rovnocenně i při interpretaci.

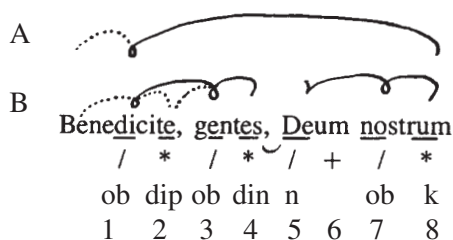
U příkladu se slovy „Benedicite, gentes, Deum nostrum“ tvoří všechna čtyři slova nedělitelnou významovou jednotku: výzva k chvále (Benedicite) je následována subjektem chválení, zde ve formě vokativu (gentes), dále pak objekt chvály (Deum), který je navíc ještě blíže určen – ne jakéhokoliv, ale našeho (nostrum) Boha. Teoreticky viděno, by mělo být dosaženo smyslu věty zřetěžením akcentových artikulací, kdy přechází napětí z jedné akcentované slabiky na druhou:



Jediným pólem uvolnění by pak byla koncová slabika č. 5 a akcentované slabiky 1, 2, 3, 4 by odpovídaly rytmickým pólům napětí a tím artikulacím ve funkci rytmických otočných bodů. Při takové rytmiizaci by zůstaly nepovšimnuté artikulace slov na konci prvního a druhého slova, navíc zřetelně podtržené charakterem melodie. Znamenalo by to, že rytmiizace textu by stála v rozporu s jeho melodickým ztvárněním. Správné řešení uvádí následující schéma:

Rytmická větná jednotka (A)

Její rytmické členění artikulacemi (B)



Text je samozřejmě třeba posuzovat ve vztahu k jeho melodii. Zde i v dalším textu použité značky a zkratky mají tento význam:

- podtržení slabiky, místo pro rytmickou artikulaci
- / akcentová artikulace
- * artikulace koncové slabiky
- ob rytmický otočný bod (německy Drehpunkt – tj. bod, resp. nota, která k sobě napětí přitahuje a zase ho dále odevzdává)
- di rytmická distinkce
- dip distinkce s pokračováním rytmu na téže slabice, resp. notě
- n nový začátek

- din distinkce s novým začátkem na následující slabice, resp. notě
- k kadence
- + podřazená artikulace slova
- ~ značka pro otočný bod
- ~ značka pro distinkci s pokračováním rytmu na téže notě, resp. slabice
- ~ značka pro distinkci; nový začátek s artikulací na následující slabice, resp. notě
- ~ značka pro distinkci; nový začátek bez artikulace na následující slabice, resp. notě
- ~ značka pro větnou jednotku

Jednotlivá slova jsou vzájemně spojena do větné jednotky, a to nejen výlučně otočnými body, které spojují slova do věty jako řetěz, ale též i distinkčními artikulacemi. Na rozdíl od rytmického otočného bodu, který napětí zachycuje a zase odevzdává, nastupuje při distinkci přechodné větší či menší uvolnění, za kterým ovšem musí následovat nové oživení rytmického pohybu. Z bodu napětí č. 1, který přitahuje obě předchozí pretonické slabiky, směřuje rytmický pohyb dále ke koncové slabice č. 2, kde je zachycen a nepatrně se uvolní, což je též podepřeno průběhem melodie. Tato distinkce na koncové slabice č. 2, která při interpretaci nesmí zůstat nezohledněna, vyžaduje však okamžité pokračování pohybu, a to hned na téže slabice, resp. téže tónu, neboť obě slova (Benedicite, gentes) jsou textově, melodicky i modálně spolu úzce spojena. Situaci se snaží vyjádřit zde použité grafické znázornění: sestupující konec jednoho čárkovaného oblouku na slabice č. 2 a vzestupný začátek jiného čárkovaného oblouku na téže slabice, což má naznačit distinkční artikulaci, a nad tím plný oblouk od slabiky č. 1 k slabice č. 3, což zase naznačuje vzájemné spojení obou otočných bodů 1 a 3. Dohromady pak tyto obloučky ukazují, že uvedené vzájemné spojení nijak nesmí přerušit či zpochybnit ona minimální distinkce, která leží mezi body 1 a 3. U koncové slabiky č. 2 jde tedy o distinkci s okamžitým pokračováním pohybu na téže slabice, resp. notě. Tím se liší od koncové slabiky č. 4 u slova gentes. I zde se nachází distinkce, která však má textově, melodicky i modálně větší váhu. Je to také tím, že pokračování rytmu nenastává na téže slabice, ale na slabice následující č. 5, a to jako nový začátek rytmického pohybu, který spadá v jedno s akcentem (Deum) a tím s artikulací, z níž vychází nové napětí. Přitom v žádném případě nesmí vzniknout opravdová pauza, neboť by se tím porušila úzká sounáležitost v příkladu uvedených čtyř slov. Kvůli úplnosti je v této souvislosti třeba dodat, že po distinkci existuje nový začátek rytmického pohybu na následující sla-

bice, resp. notě též bez artikulace. Je tomu tak v následujícím příkladu:

48 VIII

AM 67

B Onum est confi-té-ri Dómi-no.

/ * / *

1 2 3 4 5 6

Dobré je chválit Pána

K tomu vysvětlení:

- 1 = akcentová artikulace na začátku
- 2 = rytmická distinkce bez nového začátku
- 3 = nový začátek rytmického pohybu bez artikulace
- 4,5 = rytmické otočné body
- 6 = kadence

U příkladu s textem „Benedicite, gentes, Deum nostrum“ jsou obě poslední slova obsahově melodic-ky i modálně spolu obzvláště úzce spojena. Jsou zřetěžena oběma slovními akcenty, přičemž slovní artikulace č. 6, aniž by byla opomenuta, je jasně podřízena následující akcentové artikulace č. 7. Ta jako rytmický otočný bod zachycuje napětí a přenáší ho dále až ke konečnému pólu uvolnění na následující koncovou slabiku, která je identická s kadencí antifony.

Zvláštní je, že tato melodie, i když je jako „ušitá“ z textu, se v kodexu H nevyskytuje. Tam se vyskytuje naopak jiné adaptace tohoto melodického typu, jako např. v následující antifoně:

49 VI

AM 155

B Ene-díctus Dómi-nus De-us me-us.

Požehnaný jsi, Pane můj Bože

Rytmické distinkce v tomto příkladu – na rozdíl od předchozích dvou – nejsou příliš zřejmé. Přesto však je i tu třeba mluvit o „minimálních distinkcích“ (o tomto pojmu bude později více pojednáno), a to na místech, kde v předchozích dvou příkladech se distinkce vyskytují. Malá melodická varianta ve formě clivis nad slabikou Dominus je důsledkem většího počtu slabik a také charakteru posttonické slabiky uvnitř proparoxytononu. Tato clivis také velmi vhodně spojuje akcentovanou slabiku s koncovou slabikou slova Dominus.

Provedená textová a hudební analýza obou předchozích textů (Benedicite a Benedictus) se zatím vůbec nezabývá paleografickými neumami a přesto mohly být jasně zjištěny rozdíly. Je tomu tak proto, že rozdíly

jsou už v textu. Z toho lze znovu vidět, že klíč k porozumění gregoriánského rytmu se nachází v textu.

Další příklad ukazuje, že dokonce i ve velmi jednoduchých antifonách mohou být vrcholné body textu připraveny a melodicky rytmicky ztvárněny s velkým uměleckým citem:

50 IV

AM 68

D Omi-ne, audí-vi audí-tum tu-um, et tímu-i.

Pane, uslyšel jsem o tobě a ulekl jsem se

H 99

D Omi-ne, audí-vi audí-tum tu-um, et tímu-i.

Významový vrchol leží ve slovech „auditum tuum“ (zvěst o tobě). O této zvěsti je jednak řečeno, že byla slyšena (audívi), jednak že způsobila leknutí (tímu-i). K tomu přistupuje oslovení Boha (Domine – Pane). I když tomuto slovu náleží určitá samostatnost textová i slovně rytmická, je dokonale, a to i díky slovu „tuum“, zasazeno do významové souvislosti celé věty. A tak se text dělí do čtyř subtilních jednotek členění: Domine – audívi – auditum tuum – et tímu-i. Ve zhudebnění jsou tyto jednotky členění stejně subtilním způsobem zohledněny. Je to vidět v první, poněkud zjednodušené verzi, a ještě více ve verzi druhé. Antifona je ve IV. modu se strukturálními tónovými stupni Mi, sol, la. Intonace krouží kolem tónu MI, který je také jejím cílem nad slabikou audívi. Melodická podoba tohoto slova, která vyvěrá v jemném pohybu z bezprostředně předcházející minimální artikulace (#), tvoří melodický oblouk mi..sol..mi, což dobře odpovídá slovnímu rytmu, čímž je také výstižně vyjádřena relativní samostatnost slova „audívi“, která je k tomu navíc ještě zdůrazněna zdvojnásobením noty na tónu sol u druhé varianty nápěvu. Na poslední slabice uvedeného slova je minimální distinkční artikulace na tónu Mi, od něhož se melodie znovu zvedá k nejvyššímu bodu – k tónu la na akcentové slabice významového vrcholu (audí-tum). Tím – a také setrváním na tónu la – melodie zdůraznila význam tohoto slova. Z tónu la pak melodie klesá na tón sol, kde nad slabikou tuum je opět minimální artikulace, a to ve smyslu distinkce. Hned potom dochází ještě jednou k oživení melodického pohybu (pes nad akcentovanou slabikou tímu-i) a na konci téhož slova dojde pak ke konečnému uvolnění.

Pokud jde o tzv. minimální artikulaci (#), vztahuje se tento pojem na určité body vedení melodie orientované textem, které nelze z hlediska rytmického opomíjet. Ony totiž jednak naznačují modální struk-

tury zpěvu, jednak se týkají zásadně koncové slabiky slova u téměř výlučně sylabických zpěvů, jak je tomu u dosud uvedených příkladů, a jde tu o artikulaci slova a tím zajištění jeho určité autonomie. K těmto bodům textu i melodie směřuje rytmický pohyb, aniž by se tím ovšem příslušná slabika, resp. nota nutně prodloužila. Tento druh „vícehodnotovosti“ se v zásadě projevuje různými faktory: vedením melodie na strukturálně důležité tónové stupně, dávkováním intenzity, větší či menší zvukovou plností, někdy i dávkováním délky. Především však je to zacílený melodický pohyb k těmto slabikám, resp. notám, který vytváří vlastní podstatu těchto minimálních artikulací.

V posledním příkladu se dále dá zjistit hierarchie textových i melodických jednotek členění: jak již bylo naznačeno, významový vrchol a jediný intenzivní pól napětí je jednotka „auditum tuum“. Před ní se nacházejí dvě rytmické jednotky – „Domine“ a „audivi“ – v pretonické a tedy sekundární pozici. A na závěr – rovněž v sekundární pozici a funkci – posttonická rytmická jednotka „et timui“. U sekundárních rytmických jednotek lze jen s výhradou mluvit o sekundárních rytmických pólech napětí, protože všechny tyto čtyři jednotky plynule do sebe přecházejí a pretonické a posttonické jednotky do té míry jsou zastíněny nejvyšším bodem (auditum tuum), že při vší autonomii, kterou mají, jsou srozumitelné jen ve své přiřazenosti k tomuto jedinému vrcholu. Zjištěné minimální distinkce mohou tuto dokonalou jednotu celé věty, tvořenou pořadající silou v podstatě jediného pólu napětí, členit, ale v žádném případě rozdělovat.

Pro melodickou podobu příkladu má význam s ohledem na optimální vyjádření obsahu textu volba IV. modu pro jeho zvláštní charakteristiku. Modální napětí sol..Mi a La..Mi, vycházející ze dvou solidních, původně z pentatoniky vzešlých strukturálních stupňů (sol,la) a směřující na slabý a „citlivý“ tón Mi, působí zcela zvláštní zvukovou atmosféru. Omezený prostor a jakási obezřetnost, s níž melodie směřuje na tento málo „solidní“ stupeň Mi v kadenci, vyvolávají dojem neukončeného zpěvu, což způsobuje, že zpěvák i posluchač ještě chvíli cítí dále v sobě melodii znít. Vzniká tak typická meditativní zvuková atmosféra, která se obzvlášť dobře hodí pro niterné modlitební texty, jak je tomu v této antifoně.

Příklady rytmických analýz

K nácviку rytmických analýz jsou určeny následující kratší, sylabické antifony. Analýzy jsou uvedeny ve schématické podobě. (příklad č. 51)

- 1: Pretonická slabika v přitažlivém poli následujícího akcentu – slovo není akcentováno deduc, ale deduc; fonetická slabiková artikulace
- 2: akcent významového vrcholu (proto dvojí podtržení: =), rytmická akcentová artikulace intenzivního pólu; rytmický otočný bod
- 3: jednoslabičné slovo, které může být často akcentováno, v tomto kontextu je však podřazeno akcentu následujícímu, není tu rytmická artikulace, nýbrž jen fonetická slabiková artikulace
- 4: rytmická akcentová artikulace jako otočný bod
- 5: jen fonetická slabiková artikulace
- 6: artikulace slova a první rytmické významové jednotky (Deduc me Domine), rytmická distinkce s novým začátkem na následující slabice, resp. notě
- 7: nový začátek bez rytmické artikulace; pretonická slabika přitahovaná č. 8; jen fonetická slabiková artikulace
- 8: rytmická akcentová artikulace jako otočný bod
- 9: fonetická slabiková artikulace
- 10: artikulace slova jako minimální distinkce, vyzvednutá i vedením melodie směrem nahoru, s pokračováním rytmu na téže slabice, resp. notě
- 11: pretonická slabika v rytmickém přitažlivém poli č. 13, jen fonetická (i když víceznějící) slabiková artikulace
- 12: jako č. 11; fonetická (neznějící) slabiková artikulace
- 13: rytmická akcentová artikulace sekundárního pólu napětí jako otočného bodu, úzké spojení s bodem č. 16
- 14: fonetická (víceznějící) slabiková artikulace nesená rytmem, nikoliv rytmus nesoucí
- 15: jako 14, ovšem vokálová slabiková artikulace
- 16: jako 13, úzké spojení s č. 13, spolu se 17 redundantní kadence (redundantní = nadbytečný –z hlediska hudebního tón č. 16 postačil jako závěr, tón č. 17 je pak z tohoto hlediska „nadbytečný“)
- 17: spolu s č. 16 redundantní kadence.

51

D E-duc me, Dómi-ne, in sé-mi-tam manda-tó-rum tu-ó-rum. 264

Ved' mě, Pane, na cestu tvých příkazů

52 VIII GS 231
 Suscēpimus, De-us, mi-se-ri-córdi-am tu-am in mé-di-o templi tu-i.

Přijímáme, Bože, tvé milosrdenství uprostřed tvého chrámu

Grafická analýza (značka * – znamená redundantní kadenci):

Suscē-pimus, De-us, misericor-diam tu-am in me-dio tem-pli tu-i

Akcentová dvojice

53 VIII PsM 156
 QUæ-ri-te Dóminum, et vivet ánima vestra.

Dr DiW Dr Dr

- 1: pretonická akcentová artikulace (pojmy pretonický a posttonický se tu nevztahují jako jinde na neakcentované slabiky před akcentem resp. po něm, nýbrž na předchozí, resp. následný kontext rytmického intenzivního bodu, což znamená hierarchii akcentů a tedy i podřazené akcentové artikulace, jak je tomu v tomto příkladu)
- 2: první rytmický intenzivní bod, odpovídající prvnímu významovému vrcholu textu, otočný bod
- 3: rytmická distinkce s pokračováním rytmu na téže slabice (notě)
- 4: druhý rytmický intenzivní bod, odpovídající druhému významovému vrcholu textu; otočný bod
- 5: posttonická akcentová artikulace, otočný bod
- 6: redundatní kadence

Následující příklad chce ukázat, jak neумы kode-xu H mimo jiné naznačují, jak si představoval písář rytmické členění textu a jeho melodie. Na začátku antifony je intonační floskule 3. žalmového tonu,

54 III
 E-cce Dóminus noster cum virtú-te vé-ni-et, ut il-lú-mi-

H 24
 net ó-cu-los servó-rum sú-ó-rum, alle-lú-ia.

539,1

kteřá má za úkol dovést melodii na tenor si. Recitace se odbývá na tomto tónu a náhle je zastavena na koncové slabice slova noster, což je naznačeno virgou + episema. A vskutku je tu koncový bod jedné významové jednotky členění, která odpovídá rytmické distinkci. Tento bod se však nachází v přitažlivém poli následujícího slovně melodického intenzivního bodu nad slabikou „virtúte“, k němuž celá recitace směřuje a který proto nestrpí žádné přerušení rytmického pohybu v jeho bezprostředním předpolí. Jednotku členění „Ecce Dominus noster“ bude možno pak naznačit pouze minimální distinkcí, a to s okamžitým pokračováním rytmu na téže slabice. Jasná distinkce je u koncové slabiky slova veniet. To naznačuje dodatková značka x (= expectate). Rytmický pohyb pak přes dvě pretonické slabiky (noty) směřuje ihned k druhému intenzivnímu bodu na akcentované slabice slova illuminet. Charakter melodické podoby tohoto slova jakoby znamenal rychlé vzplanutí světla, o kterém je v textu řeč. Melodie jasně pak směřuje ke koncové slabice slova suorum a distinkci slov illuminet a oculos zabraňuje písář vepsáním dodatkové značky st (statim = ihned napojit). Po distinkční artikulaci u „suorum“ se na následující slabice koná nový začátek rytmického pohybu, který poněkud ještě ožije na akcentované slabice bezprostředně před konečným uvolněním v kadenci.

Hodnota slabik, resp. jednotónových neum

Hodnota slabik nesmí být chápána abstraktně odděleně od své konkrétní hudební podoby, resp. od zprostředkovací funkce notové značky. Pojem „hodnotovost“ nebo zjednodušeně „hodnota“ bude především chápána jako vztah mezi slabikou a tónem, resp. tónovou značkou.

Hle, náš Pán přijde s mocí, aby osvětil oči svých služebníků, aleluja.

Přes neměřitelnost slabiky, resp. noty je třeba v gregoriánském chorálu brát v úvahu rozdílnost délky slabik a not. To vyplývá už z rozdílnosti fonetické artikulace slabik, zvláště však z různé rytmické kvality hodnoty slabik. Ta se však nevyčerpává v pouhé určení délky, ale týká se faktorů intenzity, vedení melodie, barvy či plnosti zvuku, a konečně rytmické funkce, kterou slabika plní uvnitř slova a věty. Pojem hodnota slabiky není možno omezovat jen na délku, nýbrž je podstatně komplexnější. Proto v této souvislosti používané pojmy „delší“ a „kratší“ je pro jejich jednostrannost třeba nahradit pojmy „větší“ a „menší“. Proto bude dále přednostně užíváno pojmů „větší (menší) hodnota slabik – not“.

Pod pojmem „jednotónová neuma“ se rozumí paleografická značka a též kvadrátová podoba punktu Vatikány pro osamoceně stojící notu nad jednou slabikou.

SG značky pro jednotónovou notu – vírga (/) a tractulus (-) bez jakéhokoliv dodatku nejsou samy o sobě schopny zprostředkovat diferencovanou (a přitom neměřitelnou) hodnotu slabiky. V tomto případě je třeba vycházet při konkrétní zvukové realizaci kvality slabiky z její fonetické vlastnosti, potřebné intenzity a zvukové plnosti a z její pozice


H 31

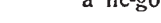
55 Consolamini, consolamini, popule meus
 1 2 3

utěš se, utěš se, můj lide

 H 71
56 Mirabile mysterium
 1
Podivuhodné tajemství

SG kromě zmíněných základních forem jednotónových neum zná také punctum (.). Oproti virze a tractulu vyjadřuje – už svou vnější podobou – notu s menší hodnotou. Vyskytuje se však (jako jednotónová neu-
ma) jen ve dvou kodexech, a to ještě ne příliš často (především v pretonické pozici). (příklad 57 a 58)

57 
PRO-PI-TI-US e- sto 288,7
Milostiv bud'

58 
a ne-gó-ti-o 74,4
od nešestí

Užití punktu je dáno textem. Slouží jako upozornění na zvláštní kvalitu slabiky v tomto typickém kontextu, který se vyznačuje úzkým vztahem akcentované slabiky (-pí-) k pretonické slabice (pro-). Zvláštní kvalita akcentované slabiky je také podtržena umístěním tónu na důležitém strukturálním stupni (v V. modu je to tón f, v II. modu tón d).

Paleografická značka laónská (L)

Charakteristickým znakem této notace je, že se snaží svými značkami především udávat menší nebo větší hodnotu slabiky, i když samozřejmě nijak ve smyslu exaktní měřitelnosti. Z požadavku slova, resp. slabiky – z její fonetické povahy či její funkce vycházejí dvě základní formy pro jednotónovou neumu, odpovídající rytmicky větší nebo menší hodnotě slabiky, resp. noty: uncinus (∞) a punctum (•). Na rozdíl od havelské notace se v L vyskytuje punctum jako jedna samostatná nota pro jednu slabiku mnohem častěji, přičemž příslušná slabika (nota) se většínou nachází v přitažlivosti následujícího slovně melodického akcentu nebo aspoň významných slabik (not). Následující příklad ukazuje užití různých značek pro jednotónové neумы, jak to odpovídá různým kvalitám jednotlivých slabik:

59 VI

I N splen-dó- ri-bus sanctó- rum, 44,4
1 2 3 4 5

V jasu svatosti (jsem tě zplodil před jitřenkou)

Slabika 1 se sice nachází k bezprostředně následujícímu akcentu (3) v pretonické pozici, ale tón je umístěn na modálně důležitém stupni a vyžaduje tedy solidní rytmické východisko. Proto písař nepíše dvojité uncinus jako u č. 3 a 5 ani punctum jako u č. 2 a 4, ale jeden, a to poněkud větší uncinus. Tóny č. 2 a 4 jsou psány body, protože jsou silně pod přitažlivou silou tónů 3 a 5. Těmto tónům vzhledem k důležitosti jejich slabik (akcentovaná a koncová slabika) se dostalo dvojitého uncinu a umístění na modálně důležitém stupni fa.

Další příklad ukazuje větší množství za sebou jdoucích punktů:

60 VI

E c-ce Dóminus vé-ni- et, 26,5

Hle, Pán přijde

Bylo by dobře možné si představit vytvarovanější zhudebnění prvních dvou slov Ecce Dominus, která

mají v adventní liturgii svůj zvláštní význam. V textu communia, které se zpívá v posledních dnech adventu a z něhož jsou tato slova, se však klade důraz na slovo „véniēt“, a to především vzhledem k jeho obsahu. A proto předchozí slova jsou mu podřazena. To pak vyjádřil písař použitím punktu, aby tím podtrhnul důležitost slova véniēt, k jehož první slabice směřuje předchozí rytmus a která je jako akcentovaná slabika opatřena uncinem. Grafické rozlišení mezi punktem a uncinem se v první řadě netýká různého trvání jednotlivých slabik (not), i když to tu hraje také svou roli, ale obsahové a tím též rytmické hierarchie uvedených tří slov.

Další dva příklady ukazují, jak větší počet slabik, resp. not směřuje v hbitém pohybu, tentokrát na různých tónových stupních, k textovému a rytmickému cílovému bodu:

61 V

et a persequén-ti-bus me: 130,4

(vysvobod mě ...) a od těch, kteří mě pronásledují

62 III

pa-ti- énti- a páu- pe- rum 70,5

naděje ponížených (nezanikne provždy)

U posledního příkladu je ještě třeba upozornit na uncinus nad poslední slabikou slova patientia. I když zrychlený pohyb prvních slabik směřuje na melodicky silně exponovanou a rytmicky vypjatou akcentovanou slabiku páuperum, použil písař zmíněného uncinu, a to v souladu s melodickým pohybem a pro vyjádření relativní samostatnosti koncové slabiky u slova patientia. Přitom intenzita následující akcentované slabiky se tím nijak nesníží, naopak, je to jakýsi druh minimálního pozastavení rytmu a tím příprava a stupňování akcentu.

Jak velkou péči věnoval laonský písař individuální kvalitě a funkci slabiky, je v neposlední řadě patrné z toho, že základní forma jednotónové neумы, uncinus, může vykazovat varianty. Na rozdíl od havelské notace, kde tyto varianty se vyskytují výhradně ve formě nějakého doplňku (k virze a traktulu), jsou varianty vyjádřeny různou velikostí uncinu, jak to podle kontextu odpovídá různým hodnotám jednotlivých slabik. Samozřejmě může být hodnota slabiky, resp. noty ještě navíc upřesněna blíže i dodatkovým písmenem, tj. písmenem c (celeriter) nebo t (tenete) připsáním k uncinu, popř. i punktu (c)

Závěrem: gregoriánský chorál zná v určitém slovně melodickém kontextu různě veliké, tj. větší či menší slabikové, resp. notové hodnoty. To dokumentují značky pro jednotónovou neumu, která ovšem sama o sobě – bez současného zohlednění kvality a funkce slabiky a jejího melodického kontextu – ještě není schopna udat adekvátní hodnotu noty. Základnou pro udání různé hodnoty jednotónové neumy je tedy text ve vztahu ke svému konkrétnímu způsobu zhudebnění.

K užívaným pojmům „větší“ a „menší“ hodnota je třeba ještě dodat, že je možné nahradit je i jinými termíny, pokud ovšem nevyvolají asociaci měřitelné proporcionality. A tak se používají například tato synonyma: pro „menší“ hodnotu – plynulý, lehký, pohyblivý, resp. komparativní formy těchto adjektiv, příležitostně též termín „kratší“. Místo pojmu „větší“ hodnota budou vhodné termíny – důležitý, významný, profilovaný, výrazný, resp. opět v komparativních formách. Podle kontextu ovšem někdy také – širší, delší, k rozšíření (prodloužení) tendující.

Jestliže je řeč o větší, resp. menší hodnotě noty (slabiky), neznamená to v žádném případě dvě samostatné kategorie. A pokud k tomu připojíme vnucující se pojem „střední hodnoty“, ještě více to zavádí do mensuralismu. A každý, kdo se zabývá chorálem, pokud neholduje ekvalistickému způsobu interpretace chorálu, velmi dobře ví, jak je těžké uniknout stále číhajícímu nebezpečí právě mensuralismu. Užívané termíny nás nesmí v žádném případě uvést v omyl, jakoby existovaly dvě, popřípadě tři kategorie hodnot. Existuje jen jedna a ta je totožná s nedělitelnou a nedefinovatelnou slabikovou hodnotou, která je však podle kontextu variabilní. Tato variabilita se dokonce může týkat jedné a téže slabiky téhož slova, tzn. v určitém kontextu může mít slabika menší hodnotu v jiném stejná slabika větší. A to pak platí i o odpovídajících neumových značkách.

Při posuzování a výkladu neumové značky a při jejím vytěžení pro interpretaci je třeba varovat před dvojím nebezpečím. Jedno spočívá v absolutizování značky bez úzkého vztahu ke kontextu. Na takovém chápání založená interpretace nutně jde mimo úmysly skladatele chorální melodie, resp. jejího písaře. Proto se příliš nedoporučuje začínat rozbor zpěvu hned se zkoumáním a luštěním neum. Je mnohem smysluplnější začít s pečlivým studiem textu ve vztahu k jeho melodickému ztvárnění, aby se tak stal viditelným hned celek konkrétního kontextu, do něhož jsou neumy zasazeny a který má být zprostředkováním neumových značek převeden do adekvátní zvukové realizace. Jiné nebezpečí spočívá v tom, že se neumy začnou analyzovat z hlediska většího či menšího trvání tónu. To s jistotou vede k přehnanému rozlišování rytmických hodnot a tím i k rozpadu celé textové a melodické jednoty zpěvu nebo jeho části, které právě rytmem mají být drženy pospolu. Při stu-

diu neum jde především o funkční rozbor, ať jde o celé neumy nebo jejich jednotlivé prvky. A tato funkční analýza může být zase smysluplná jen tehdy, bere-li v úvahu text a melodicko modální fakta.

JEDNOTÓNOVÉ NEUMY: PALEOGRAFICKÉ FORMY A JEJICH MELODICKÝ VÝZNAM

Jak je patrné z předchozích kapitol, pro otázku rytmu gregoriánského chorálu obecně a pro správné porozumění a správný výklad neumové značky zvlášť má základní význam text. To bylo probráno z různých hledisek. Nyní je možno přejít k studiu neum a různých fenoménů, které s neumami souvisejí. Půjde o neumy a jejich melodický význam, dále o jejich význam pro způsob interpretace a konečně – aspoň v hrubém pohledu – se text bude zabývat složitějšími neumami.

Rozumí se samo sebou, že i další text se bude zabývat téměř výhradně dvěma notačními okruhy – svatohavelskými neumami a neumami laónskými. A i když v podání i těch nejjemnějších nuancí jsou obě notace identické, jejich systém vnější i grafický obraz způsobu notace se dosti rozcházejí. Svatohavelská notace spočívá na principu akcentové notace, laónské naproti tomu na principu notace punktové. Akcentová notace se snaží rozlišit vyšší a nižší tón tvarem značky. Samozřejmě je to možné jen náznakem, velmi nedokonale a často je to vůbec nemožné. Předností u této notace je schopnost vyjádřit subtilní jemnosti výrazu. Naproti tomu punktová notace je pokusem znázornit odstupy jednotlivých tónů různě vysokou pozicí neumové značky. Samozřejmě i to je zde jen náznakové. Jde tu o jakéhosi předchůdce diastematické notace, která se stále více v 10. stol. začala prosazovat, až konečně vyústila v linkový systém Guidona z Arezza. Význam laónské notace však není v prvé řadě v její snaze o diastemii, ale především ve schopnosti učinit názornou diferencovanost rytmického pohybu diferencovaností rytmické značky.

Paleografické formy

Tabulka 2

	L			SG			Vat		Ng	
Základní formy	1 ~	6 .	8 ω	1 /	5 -	12 .	13 S	1 ■	2 (n)	1 2 (n)(n)
Varianty ve formách nebo přidáním dodateků	2 3 ~ ~	7 .	9 ~	2 /	6 7 8 - ~ (n)		14 S			
Liquescentní formy	10 11 12 g ~ d		13 m m	15 16 p u		17 S S	3 ■	4 ■	3 4 ■ ■	

Popis značek:

L:

- 1: uncinus – jemná šikmo stoupající čárka na začátku s horizontálně napojenou vlnovkovou linií. Tento horizontální prvek představuje vlastní notu (uncinus je charakteristický znak métské notace)
- 2: uncinus se značně redukováným horizontálním prvkem
- 3: uncinus se zvětšeným horizontálním prvkem vybíhajícím směrem nahoru do jemné vlasovité čárky
- 4: uncinus s dodatkovým písmenem t (tenete = držet!)
- 5: uncinus s dodatkovým písmenem c (celeriter = rychle provést)
- 6: punctum: již ve staré době užíváno v literárních textech
- 7: punctum s dodatkovým písmenem c (vyskytuje se jen výjimečně)
- 8: oriscus – jednotlivě nad jednou slabikou jen zřídka a ve zcela určitých melodických kontextech
- 9: oriscus, nazývaný též V-forma orisku, jednotlivě nad jednou slabikou se vyskytuje rovněž jen zřídka, často je těžko rozeznatelný od neумы qu-ilisma-pes
- 10: cephalicus – vertikální, odshora dolů psaná, nahoře trochu stočená, směrem dolů do vlasovité čárky vybíhající liquescentní forma, často s hlubším dodatkovým tónem
- 11: cephalicus – horizontální, prohnutá a v pravo zatočená liquescentní forma, zpravidla bez hlubšího dodatkového tónu
- 12: epiphonus – odspodu nahoru psaná, často doprava skloněná, dole poněkud stočená, směrem nahoru ve vlasovou čárku vybíhající liquescentní forma, většinou s vyšším dodatkovým tónem
- 13: liquescentní forma orisku (9), který je na svém konci prodloužen většinou vlasovou čárkou různé délky; delší vlasová čárka může znamenat dodatkový hlubší tón.

SG:

- 1: virga: šikmá čárka se sklonem vpravo, pochází pravděpodobně z „accentu acutu“

- 2: virga s písmenkem „c“, vyskytuje se u jednotónových neum většinou v pretonickém kontextu
- 3: virga s episematem, tj. čárečkou na jejím horním konci a v pravém úhlu k ní, většinou zesílená. Episema je jedním z charakteristik svatohavelské notace
- 4: virga s „t“
- 5: tractulus – krátká horizontální čárka, někdy sotva rozeznatelná od punktu
- 6: tractulus s „c“, vyskytuje se většinou v pretonických kontextech
- 7: tractulus s episematem
- 8: tractulus s dvojitém episematem, vyskytuje se jen v kompozici (proto v tabulce je uveden v závorce)
- 9: tractulus s „t“
- 10: šikmo vpravo dolů tažený tractulus, zvaný „gravis“. Příbuznost s literárním „accentus gravis“ je zřejmá. Možná i vodorovný tractulus pochází z něho
- 11: gravis s episematem
- 12: punctum – jako jednotónová neuma se vyskytuje jen ojediněle v rukopisech C a G 376, a to většinou v pretonické poloze
- 13: oriscus – S-forma s otevřeným spodním polokruhem
- 14: oriscus s prodlouženou vlasovou čárkou dolů, v rukopisu C odpovídá normální formě orisku. Obě formy orisku jsou velmi obtížně rozeznatelné od jejich liquescentních značek
- 15: cephalicus – liquescentní neuma ve formě virgy stočená na jejím horním konci, příležitostně s nižším dodatkovým tónem
- 16: epiphonus – liquescentní neuma ve formě kruhu otevřeného nahoře a jehož poslední část většinou vybíhá nahoru vlasově jemnou čárkou, většinou s vyšším dodatkovým tónem
- 17: liquescentní forma orisku s více či méně prodlouženou vlasovou čárkou směrem dolů (od normální formy orisku – 13 a 14 – často jen stěží rozlišitelná), někdy s nižším dodatkovým tónem

V kvadrátové notaci značka odpovídající virze s krčkem (Vat 2) se vyskytuje ve Vatikáně a v neografii

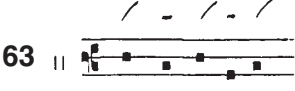
jen v kompozici. Normální značkou pro tón stojící jako jediný nad jednou slabikou je punctum (Vat 1). Ačkoliv formy Vat 3 a Vat 4 představují vždy dvě noty, mohou též znamenat liquescentní formy jednotonové neumy, která liquescentní artikulací je obohacena o dodatkový tón. V neografii zavedené liquescentní formy Ng 3 a Ng 4 pro epiphonus a cephalicus značí jeden jediný tón, který však obecně vzato je melodicky zacílen na následující vyšší (3), resp. nižší (4) tón na následující slabice. Formy 1 a 2 v neografii znamenají oriscus (L 8,9,13 – SG 13, 14,17). Vyskytují se jen v kompozici.

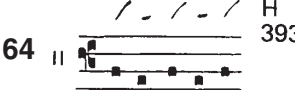
Melodický význam

Jednotonové neumy v SG

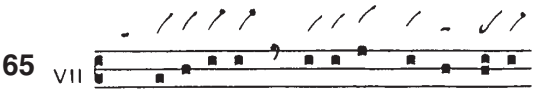
Virga a tractulus

Rozdíl mezi virgou a traktulem spočívá pouze v různém melodickém významu. Virga udává relativně, tj. ve vztahu k bezprostřednímu melodickému kontextu vyšší tón, tractulus nižší tón. (příklad 63 a 64)

63 
quando vé-ni- am, 700,1
kdy přijdu?

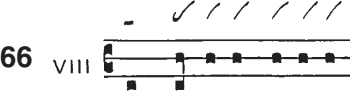
64 
re-surrécti- o 882,1
vzkříšení

Tractulus je použit k označení nižšího tónu. To je případ, kdy příslušná nota je obklopena dvěma vyššími notami, jako v předchozích dvou příkladech, nebo kdy jí předchází jedna nota vyšší a následuje jedna nota na stejném stupni, jako v příkladu následujícím (angeli). Virga přebírá ostatní pozice, tj. označuje nejen absolutní vrchol melodie, ale nachází se i v kontinuálně vzestupných i sestupných pasážích:

65 
I N pa-ra-dí-sum dedú-cant te ánge-li : 881,3
Do ráje ať tě uvedou andělé

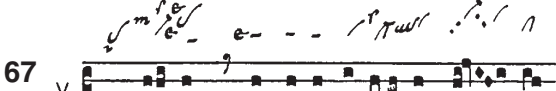
Pokud melodie vystupuje zespodu a dosáhne nejvyšší bod, který pro následující slabiky slouží jako

stupeň recitace, jsou tyto tóny psány jako virgy, např.:

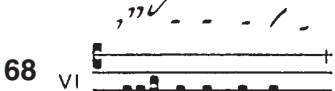
66 
et plantá-vit ví-ne- am 188,6
a vzdělal vinici

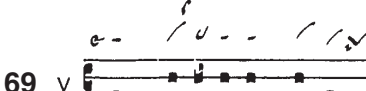
Podle tohoto pravidla jsou také v žalmových tonech introitů, když se melodie nad intonací dostane do recitační roviny, na ní ležící noty psány jako virgy. V této souvislosti je třeba vědět, že žalmové tony ve starých rukopisech ne vždy odpovídají kadencím v nových chorálních vydáních, např. v GT 196, 5-7 se střední kadence nad slovy „sessionem meam“ na rozdíl od vatikány opakuje.

Když však melodický oblouk dospěje k relativně hlubšímu bodu, na kterém pak následuje recitace, jsou psány traktuly (příklad 67).

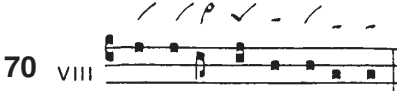
67 
L OQUE- BAR de testimó-ni- is tu- is 526,1
Mluvil jsem o tvých svědectvích

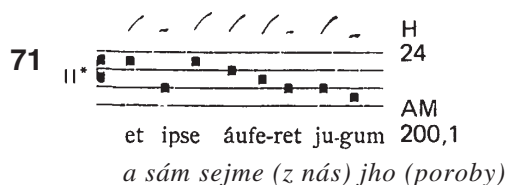
Sestupuje-li po takové recitaci melodie opět dolů, je poslední tón před klesnutím melodie psán jako virga (příklad 68 a 69):

68 
gé- ni-ti infántes, 216,1
(jako) novorozené děti

69 
cum a-vérte-rit Dómi-nus 101,4
až Pán změní (úděl svého lidu)

Virga na konci řady traktulů tedy zde neznamená, že tón je vyšší než tón předcházející, ale naznačuje, že následující je nižší. Písař je nucen použít virgu, protože jinak by neměl žádnou možnost naznačit následný sestup melodie. Tatáž zákonitost platí už pro dva tóny na stejném stupni při následném klesnutí melodie. Jsou psány – přestože jsou na stejném stupni – jako tractulus a virga (příklad 70 a 71):

70 
dórmi- am et requi- éscam. 703,1
(v pokoji) budu spát a odpočívát

71 

et ipse áufe-ret ju-gum 200,1
a sám sejme (z nás) jho (poroby)

Tato pravidla o používání virgy a traktulu zároveň vysvětlují, proč identické kadence mohou končit různými značkami jako v následujících dvou příkladech, kde v prvním končí kadence traktulem (následuje tón vyšší) a v druhém virgou (protože další tón je nižší).

72 

e- i. et vo-luntá- te 478,1
e- ius non fraudá- sti 478,2

V následujícím příkladu virga nad koncovou slabikou slova „veni“ je psána proto, že bezprostředně navazující tón je nižší, tractulus nad koncovou slabikou slova „Ecce“ u dalšího příkladu byl použit z důvodu klesnutí melodie k této notě a také pro následující pokračování melodie na témže stupni. Že další nota nad první slabikou slova „advenit“ není psána traktulem, jak by to odpovídalo pravidlům, to souvisí s liquescencí.

74 

VE- ni, et os-ténde 27,1
Přijď a ukaž (nám svou tvář)

75 

Ec- ce advé- nit 56,1
Hle, přichází (Vládce)

Tractulus v textově podmíněné funkci

Někdy se vyskytuje tractulus tam, kde by podle pravidel měla být psána virga. Důvodem většinou bývá potřeba ohraničení jednoho slova oproti druhému slovu (příklady 76, 77, 78):

V prvním z uvedených příkladů jsou sestupné jednotónové noty nad jedním slovem (egrediatur) psány výlučně virgami. V prostředním příkladu píše Hart-

76 

donec egre-di- á-tur 215
ať vystoupí

77 

et só-li- um gló- ri- æ té-nc- at. 215
ať zaujme trůn slávy

78 

et regná-bít super nos 232 f.
a bude kralovat nad námi

ker nad poslední slabikou slova „solium“ v protikladu k pravidlům tractulus, aby tímto způsobem naznačil konec slova. Zřetelnější je ještě tento úmysl u posledního příkladu, kde nad poslední slabikou slova „regnabit“ je psán tractulus a další tón – i když rovněž klesající – je psán jako virga.

Uvedené příklady patří k těžce typové melodii, které jsou v kodexu H podloženy celkem 103 texty, a způsob psaní se tu řídí uvedenými zásadami. Není v tom však naprostá důslednost a člověk by tedy v tom mohl hledat nedostatek logiky. Je třeba však zdůraznit – a platí to v chorálu i v jiných souvislostech – že logika středověkého písaře neum se od logiky moderního člověka lišila. U něj to byla logika dynamická, která byla schopna případ od případu nově reagovat a která nebyla pod vlivem a nutností dokonalé systematiky, která je příznačná pro dnešní dobu.

Gravis

Šikmo položený tractulus značí hlubší tón, který vyžaduje zvláštní pozornost. Oba následující příklady ukazují typické kontexty jeho použití.

79 

super uno pec-ca-tó-re 387,3
nad jedním hříšníkem

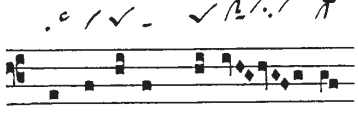
80 

SPI- RI- tus Dómi-ni replé-vit 520
Duch Páně naplnil

Poslední příklad má na dvou místech gravis s epise-
matem. Zdá se, že ve srovnání s prvním bylo epise-
ma nad první slabikou slova „replevit“ napsáno před-
časně nebo nedopatřením a bylo proto dodatečně ko-
rigováno dodatkovou značkou „celeriter“.

Punctum v rukopisu C

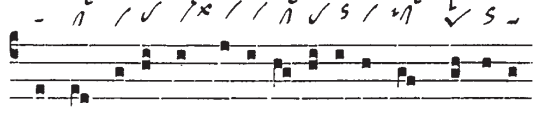
Z rukopisů notačního okruhu svatohavelského
užívá punctum pro jednotónovou neumu jen rukopis
C a G 376, a to jen místo traktulu, nikdy na místě vir-
gy. Je to patrné z následujících dvou příkladů:

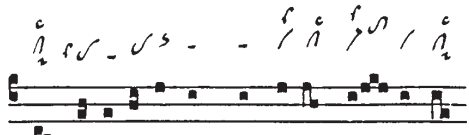
81  C
Qui timé-tis Dómi- num, 147,2
kteří se bojí Pána

82  C GN
Qui co-gi-ta-vé- runt 195,3
kteří myslí

Oriscus

Místo virgy jako jednotónové neumy se může ob-
jevit v určitých kontextech oriscus. Prvním předpo-
kladem je, že následující nota je nižší. Právě tato
předpověď nižšího tónu je vlastním úkolem orisku
(jako jednotónové noty – nikoliv orisku v kompozi-
ci). Kromě toho má oriscus vztah i k notě předcháze-
jící. V SG notaci je tato nota většinou na stejném
stupni jako oriscus, zřídka jde i o vzestupný půltóno-
vý vztah k orisku a není vyloučen ani celotónový,
který se také v kompozici skutečně několikrát vysky-
tuje. K orisku tyto příklady:

81  III
Quando na-tus es inef-fa-bí-li-ter ex Virgi-ne,
když jsi se narodil nevypravitelným způsobem
z Panny

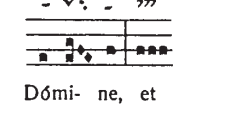
82  III
Qui me-di-tá-bi-tur in le-ge Dó-mi-ni 67,3
kdo rozjímá zákon Hospodinův

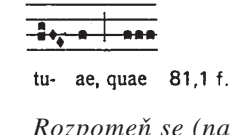
Důsledky pro melodickou restituci

Pokud jde o průběh melodie chorálu, adiastema-
tické údaje nejsou schopny bez pomoci diastematické
notace dnešnímu člověku poskytnout samy o sobě
úplnější a jasnější představu. Přesto mohou ukázat,
kde průběh melodie, zaznamenaný v novodobém va-
tikánském vydání, se od svatohavelské tradice od-
chyluje. K tomu několik příkladů:

opravené znění:

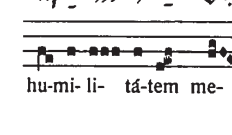
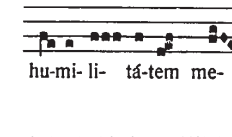
85  IV
RE-MI- NISCE-RE * mi- RE-MI- NISCE-RE mi-

86 
Dómi- ne, et Dómi- ne, et

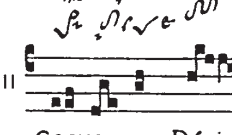
87  E
tu- ae, quae 81,1 f. tu- ae, quae
Rozpomeň se (na své slitování), Pane, a (na
skutky) tvé přízně

opravené znění:

88  IV
DE ne- ces-si-tá- tibis DE ne- ces-si-tá- tibis

89  E
hu-mi-li- tá-tem me- am et labó-rem 84,3 f.
opravené znění:

hu-mi-li- tá-tem me- am et labó-rem

V následujícím příkladu je nad poslední slabikou
slova „Domine“ psána virga:

90  III
COGNO- VI Dó- mi-ne, qui- a aé-qui-tas 525,1
Poznal jsem Pane, že spravedlivé jsou (tvé soudy)

Mohli bychom se domnívat, že uvedený tón má
být správně do, neboť je psán jako virga a tudíž musí

být vyšší (v tomto kontextu) než tón předcházející. Tato nota však skutečně odpovídá tónu si, což je typické pro strukturu intonace třetího tonu a také to svědčí o nejstarší melodické tradici. Ale ten hlavní důvod pro použití virgy na tónu si (a ne traktulu) je v tom, že melodie v následující notě sestupuje.

Jednotónové neumy v laónské notaci

Tyto noty primárně vyjadřují délku noty. Průběh melodie však naznačují také, ale jen svým umístěním různě vysoko mezi řádky textu, a to samozřejmě jen přibližně a ne důsledně. K tomu se podstatně lépe hodí uncinus, resp. punctum než virga, která se jako jednotónová neuma v této notaci pravidelně nevyskytuje (vyskytuje se jen v kompozici). Jak už bylo řečeno, nejde tu o akcentovou notaci, ale o notaci puntovou.

91

Ego sum re-surrécti- o 882,1
Já jsem vzkříšení

92

et reno-vá-bi- tur 362,3
a bude obnovena

V některých případech (ve srovnání s L notací ovšem daleko méně) notují svatohavelští písaři virgy ve vzestupné či sestupné melodii rovněž do vyhrazeného prostoru vzestupně (sestupně), aby tím svému notáčnickému nedostatku poněkud odpomohli, jak to ukazuje následující příklad

93

qui- a Dómi- nus factus ob-é- di- ens 155,3
neboť Pán byl poslušný

Vatikánská kvadrátová notace pro izolované jednotónové neumy používá výhradně kvadrátové punc-

tum a nikoliv virgu, protože melodickou pozici zajišťuje přesně linkovým systémem. Z tohoto způsobu psaní je také vidět, že Vatikána má svůj původ ve francouzské notaci.

Středověcí písaři kromě vlastních neum používali k notaci též jako pomocné prostředky písmena. Mezi nimi mají především význam ty, které se vztahují k průběhu melodie nebo k rytmu. Následující přehled, který ovšem není zcela vyčerpávající, uvádí především tyto dvě velké kategorie písmen.

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)
- i** inferius nebo iusum = dolů, hlouběji (GT 23,5)
- z** 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)
- t** 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)
- iv** 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)
st sursum, tenere = výše, držet (GT 112,9)
lc levare, celeriter = výše, rychle (GT 113,7)
sc 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, pŕvabně (GT 507,6)
moll molliter = měkce (GT 50,5)
par paratim = rozhodně (GT 78,2)
perf perfecte = dokonale (GT 18,1)
pulcre 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

- f** sursum = nahoru, výše (GT 174,4)
f fastigium = (melodický) vrchol (GT 20,1)
h humiliter = nízko, tj. dolů, hluboko (GT 79,6)
l levare = vystoupit, zdvihnout (GT 78,7)
eā aequaliter = stejný tónový stupeň (GT 22,6; 84,5)

Písmena s rytmickým významem

- t** 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 211,2)
sp sursum parum = výše, ale ne příliš (GT 86,7)

- nt** non tenere = nedržet! (GT 124,1)
st sursum, tenere = nahoru, držet (GT 197,8)
hn humiliter, nectum = dolů, vázaně (GT 344,1)
th 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.

Tironské značky v L notaci

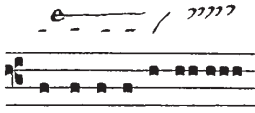
V této notaci se kromě dodatkových písmen vyskytují četné tironské značky. Název se vztahuje na propuštěného otroka, tajemníka Ciceronova, jménem Marcus Tullius Tiro (kol.r. 103 př.Kr.), který vynalezl nebo spíše zdokonalil stenografický systém, do něhož zařadil již v jeho době obvyklé zkratky.

- h** supra = výše
h supra = výše
h subjice = níže
h subjice celeriter = rychle dolů
h multum, quam mox: subjice celeriter quam mox = co nejrychleji dolů
h supra celeriter quam mox = co nejrychleji nahoru
h ius (humiliare?) = dolů – této značce je připisováno mnoho významů. Je-li druhá čárka prohnutá a protažená dolů, jde pravděpodobně o tironskou značku (GT 40,5; 154,7). Jeho význam je stejný jako u značky humiliter a také není vždy jasné, zda jde o tironskou značku. Mnohé tironské značky kromě toho dodnes nebyly rozluštěny.
h = n
h supra = nahoru
h sonare, sonoritas = zněle
h devexum = dolů jdoucí
h deorsum = dolů
h seorsum = odděleně
h devertit = odbočuje
h cito = ihned, rychle
h sursum = nahoru

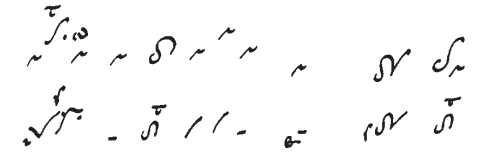
Několik vysvětlivek k písmenům

Melodická víceznačnost značky „equaliter“

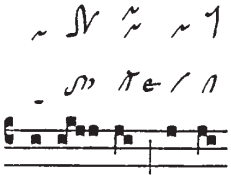
V neumových rukopisech – především v E – se tato značka používá pro udání tónu na stejném stupni, ale rovněž pro udání půltónového kroku směrem nahoru i dolů. To pravděpodobně souvisí se skutečností, že difference mezi tóny mi-fa, si-do a la-sib (a v obráceném sledu) byla ve středověku menší než náš temperovaný půltón, takže z hlediska tehdejšího zpěváka šlo spíše o oscilování na subsemitonálním stupni než o jasný půltónový krok. Následující tři příklady dokládají různé použití značky „equaliter“.

94 II  C
conside-ra-vé-runt, 146,5

Prodloužení příčné čáry písmena „e“ názorně ukazuje recitativní pasáž na jednom tónovém stupni. Podobně bývá psáno i písmeno „c“ (celeriter), kde protažení koncové čáry tohoto písmena naznačuje jeho platnost na větší či menší množství not.

95 VII  L
Si consur-re-xistis cum Chri- sto, 205,1
Když jste byli vzkříšeni s Kristem

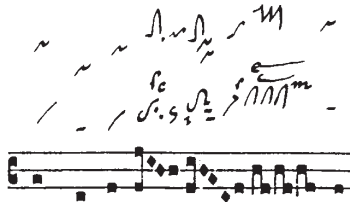
Nad slabikami „-stis cum“ je půltónový sestup a přesto je tu psáno equaliter. Překvapující jsou nad těmito slabikami při sestupné melodii též oba traktuly, z nichž první by přísně podle pravidel měla být virga. Je otázkou, zda písař prvním traktulem chtěl naznačit konec slova (consurrexistis) anebo zda je v tom třeba vidět poukaz na zcela nepatrný, diatonický neurčitelný rozdíl tónové výšky.

96 III  L
Dómi- ne, do-ce 277,3
Pane, pouč

Zde je „equaliter“ nad vzestupným půltónovým krokem. Virga nad první slabikou slova „doce“ poukazuje na vzestup melodie ze „si“ na „do“. Značka „equaliter“ však naproti tomu se zdá naznačovat oscilování diatonicky nefixovatelného tónového pohybu jakoby na stejném stupni. Tento vztah tónů „si“ a „do“ patří k typickým znakům chování III. modu. Není tedy ani divu, že v L notaci jsou oba zmíněné tóny na stupni „si“ a další nota – první element clivis nad poslední slabikou slova „doce“ je evidentně výš než „si“, tedy „do“.

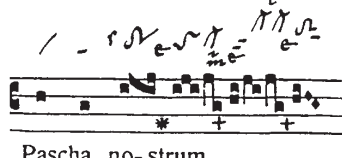
V některých případech neoznačuje značka „equaliter“ následující tón na stejném stupni či půltónový krok, nýbrž poukazuje na opakování malého motivu nebo jen elementárního melodického pohybu:

97 V  L
ex- erce-bántur, qui sedé-bant 154,4
(proti mě) mluvili, kteří seděli (v bráně)

98 II  L
an- nunti- á- te 341,1
zvěstujte

V prvním ze dvou předešlých případů je „equaliter“ uvedeno v závěru a značí opakování figury pes, v druhém případě znamená opakování clivis, a to dokonce třikrát. Samozřejmě by bylo možno v prvním případě toto equaliter vysvětlovat též ve smyslu klesajícího půltónového pohybu (sib - la), v druhém případě (do - la) to však možné není.

V následujícím příkladu se „equaliter“ vyskytuje třikrát:

99 VII  E
Pascha no-strum 197,8
jako náš velikonoční Beránek

Druhé a třetí „equaliter“ naznačuje po kvartovém skoku půltónový postup si-do. V prvním případě však znamená opakování tónů re-mi nebo snad i opakování celého pohybu torkulu resupinu (re-mi-re-mi).

Písmeno „e“ (qualiter) má tedy různý význam. Podle statistiky však naprosto nejčastěji udává tón na stejném stupni – v tomto významu v rukopise C a L bez výjimky.

Relativní význam písmen.

Při používání písmen středověký písař nevycházel z žádného teoreticky přesně vypracovaného systému. Písmena nemají předem danou, pevně stanovenou všeobecnou platnost, nýbrž je je třeba vykládat vždy v jejich konkrétním kontextu. Tak je možno si také vysvětlit, že použití písmen se někdy jeví v protikladu každé logice. Toto zdánlivě nelogické použití dodatkových písmen se téměř výlučně týká těch, které

mají melodický význam. Bylo již řečeno, že logika středověkého písaře byla jiná než naše a nikoliv chybná.

100 VI

sancti e- ius cum e- o: 26,5
jeho svatí s ním

101 IV

fí- li- a Si- on 47,3
dcera Siónská

V prvním příkladu je u druhé noty clivis nad koncovou slabikou slova „eius“ melodicky relevantní dodatkové písmeno „sursum“ v SG notaci a tironská značka pro „supra“ v L notaci, ačkoliv melodie nejde nahoru, ale naopak dolů. Písař tady zpěvákovi naznačuje, aby klesl hlasem jen o nejmenší možný interval (o půltón) a nikoliv o interval větší.

V druhém případě jde o opačný fenomén: u třetí noty saliku – přestože tato nota ve vztahu k předcházející stoupá – je v SG notaci psána dodatková značka pro „iusum“ – tedy dolů. Zřejmě tu měl písař úmysl zpěváka upozornit, že touto notou bylo dosaženo vrcholu melodie jen přechodně, a ten hned v následujícím pohybu bude překonán.

Častým místem pro značku „sursum“ v SG notaci u sestupující melodie bývá zvlášť „sensibilní“ půltónový stupeň – většinou „mi“ nebo „si“, zejména je-li ho dosaženo zeshora terciovým nebo kvartovým krokem, jak to ukazují následující dva příklady:

102 I

pár- vu- lis. 86,3
nedospělým

103 I

qui te expéctant, 16,1
kteří tě očekávají

Není vyloučeno, že u těchto dvou případů a případů analogických měli písaři v úmyslu upozornit zpěváka na jistou hlasově technickou zvláštnost. Pokud totiž melodie sestoupí do hloubky na modálně citlivý půltónový stupeň a ihned se vrací na relativně vyšší pozici, je potřeba u tohoto bodu obratu obzvlášť opatrného posazení, dá se přímo říci – nadzvednutí (=sursum) hlasu, aby nesklouznul do hloubky a neztratil souvislost s následujícím, výše směřujícím tónem.

Někdy zdánlivě nelogické použití melodicky relevantního písmena je odůvodněno nepatrnou odchylkou melodické paralely, a to nachází-li se v bezprostřední blízkosti nebo na jiném místě téhož zpěvu (nebo také v úplně jiném zpěvu).

104 III

LI-BE-RATOR me- us 128,3
můj osvoboditeli

105 III

lí- be- ra me 133,2
vysvobod' mě

V obou příkladech vždy na prvním místě označeném hvězdičkou je přes klesající melodií napsána v SG notaci značka pro sursum. Je to upozornění, které samozřejmě nemá znamenat zvednutí melodie, ale fakt, že melodie zde neklesá tak nízko jako v melodické době, která následuje za ní.

106 VII 
De- us Is- ra- el, 257,6
Bůh Israel

107 VII 
mi-ra-bí- li- a magna 258,1
velké a obdivuhodné věci

Tady jde o příklady z jednoho zpěvu, ale na různých místech. V druhém případě tón označený hvězdičkou je tón „si“, kam melodie klesá z tónu „re“. V prvním případě však tón označený hvězdičkou je „do“, k němuž melodie rovněž klesá z tónu „re“. A přestože melodie klesla, je tu u tónu „do“ připsána značka pro altius (výše). Opět to neznamená, že melodie má stoupnout, ale nemá klesnout tak nížko, jak je tomu u paralelního motivu v posledním případě (kde melodie klesla na tón „si“). Ostatně tento tón je tu pro jistotu též doplněn značkou iusum (dolů, hlouběji) – a to nikoliv jednoduše jen proto, že melodie klesá, ale v tomto případě že klesá více než u paralely předposledního příkladu.

Dvojitý význam písmena „m“

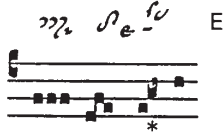
Pokud se písmeno „m“ (= mediocriter, středně) vyskytuje ve spojení s jiným písmenem, obvykle modifikuje jeho význam. A protože se vyskytuje ve spojení s melodicky i rytmicky relevantními písmeny, má tedy někdy význam melodický, jindy rytmický. Zásadně však může mít toto písmeno ten nebo onen význam, i když je samotné. V tom případě je ale někdy obtížné stanovit, zda jeho význam je melodický nebo rytmický. V mnoha případech o tom může bezpečně rozhodnout analýza kontextu nebo srovnávací studium motivů (formulí).

108 VIII 
to- ta di- e: 330,2
po celý den

Písmeno „m“ nad bistrofou může být vykládáno jen ve smyslu rytmické modifikace strof (asi tak: pohyblivě, ale ne překotně provést!). Nemůže mít

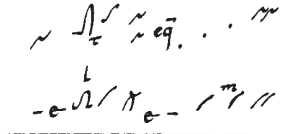
význam melodický, neboť v tomto kontextu může se bistrofa – rytmicko-agogicky připravena třetí notou saliku na tónu „do“ – nacházet zase jen na tónu „do“.

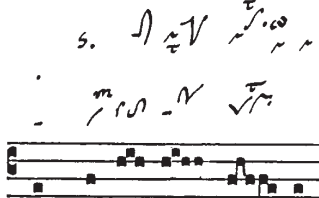
109 IV 
psal- mum di- cat 260,6
ať říká žalm

110 IV 
OMNIS ter-ra 260,5
Celá země

V příkladech jde o tutéž melodickou formuli s nepatrnou odchylkou. V prvním příkladu (nad hvězdičkou) písař píše „m“ (u střední noty saliku), v druhém případě na obdobném místě (příklady jsou ze stejného zpěvu) „m“ není, ale značka pro „sursum“. Je zřejmé, že ono „m“ má význam melodický – postup z „mi“ na „fa“, zatímco v posledním příkladu melodie z „mi“ stoupá až na tón „sol“, což je také potvrzeno zmíněnou značkou „sursum“.

V některých případech je těžké, ne-li nemožné, určit, který z těchto dvou významů značka „m“ má.

111 V 
LAETA- RE Je-rú-sa-lem: 108,4
Raduj se, Jerusaleme

112 II 
ad mandá- ta tu- a, 356,8
Podle tvých příkazů

V prvním příkladu by se mohlo „m“ mezi slabikami Jerú – salem vykládat ve smyslu postupného stoupání melodie od tónu „fa“ k tónu „do“ anebo také ve smyslu nepatrného rytmického zastavení před slovním a melodickým akcentem na poslední slabice

uvedeného slova. Totéž by v podstatě mohlo platit i pro poslední příklad, kde značka pro „sursum“ hned na následující notě po písmenu „m“ (nad druhou notou příkladu) by snadno mluvila ve prospěch melodického významu písmene „m“.

O tvrzení, že písmeno „m“ ve spojení s jiným písmenem znamená zpravidla jeho modifikaci – a ve většině případů tomu tak skutečně je – mohou občas být i určité pochybnosti, jak ukazují tyto dva příklady:

113 VIII

Dó- mi- ne in-iqui- tá- tem 93,2

Pane, nepravost (mou zahlad)

114 VII

Ocu-Li me- i sem- per 96,1

Mé oči stále (se upínají k Pánu)

Notám nad prvními slabikami slov „iniquitatem“ a „Oculi“ opatřeným značkami levate mediocriter, resp. sursum mediocriter v obou případech předchází kvintový skok. Je proto nemožné vykládat toto spojení písmen ve smyslu „výše, ale ne příliš vysoko“. Spíše by se mělo písmenům dávat význam oddělený, značka pro „levate“, resp. „sursum“ melodický, značka pro „mediocriter“ význam rytmický. Zřejmě bude ještě nutné těmto a podobným případům věnovat další studium.

INTERPRETACE JEDNOTÓNOVÝCH NEUM

Bylo již vícekrát řečeno, že základy interpretace jednotónových neum je třeba vidět výhradně v textu s jeho vztahem ke konkrétní melodické podobě, přesněji řečeno – ve fonetické kvalitě slabiky, její rytmické kvalitě ve slově a větší významové jednotce textu a v její pozici, přiřknuté jí zhudebněním. Tyto tři faktory měl na mysli písař neum při výběru různých grafických podob pro jednotónové neumy. Výběr znaků jednak udává cestu, jak písař (a potažmo skladatel) rozuměl textu, jednak udává cestu k adekvátní zvu-

kové realizaci toho, co v sobě text skrývá. Jinak řečeno – už jednotónová neuma má účast na podstatné funkci adiaematické notace, totiž prostředkovat mezi obsahem textu a jeho dalšími vlastnostmi a jeho odpovídající hudební podobou – tvořit most mezi slovem a tónem.

V této zprostředkující schopnosti zůstává neumové písmeno laonské notace a notace nejstarších svatohavelských kodexů nedostižné. I když každý z těchto rukopisů má vedle svých velkých předností i určité slabosti, čtou-li se a interpretují-li se synopticky, pak se vzájemně objasňují, doplňují a korigují a tak jako celek představují optimální ukazatel cesty k textem inspirované hudební interpretaci.

Jednotónová neuma v laonské notaci – její zprostředkující funkce mezi textem a jeho hudebním ztvárněním

Uncinus a punctum

V laonské notaci se vyskytují, jak už bylo řečeno, jako základní značky pro jednotónové neumy uncinus a punctum. Vyjadřují rozdílnou hodnotu příslušných tónů a ta pochází z rozdílné hodnoty příslušných slabik. V tomto smyslu je uncinus značkou pro relativně větší hodnotu slabiky, punctum pro relativně menší. Samozřejmě jde o velmi jemné, neměřitelné a případ od případu též variabilní hodnotové nuance.

115 VII

QUI bí-be-rit aquam, quam e-go do, di-cit Dó-

mi-nus Sama-ri-tá-næ, 99,5

Kdo pije vodu, kterou já dávám, praví Pán Samaritáncé

Text tohoto příkladu se skládá ze tří relativně samostatných, i když spolu úzce významově spojených částí: Qui biberit aquam – quam ego do – dicit Dominus Samaritanae. Tomu také dokonale odpovídá způsob zhudebnění. Každá část má do oblouku vyklenu tou melodii a její ukončení je vyznačeno níže položenou jednotónovou neumou. Této funkci ukončení významové jednotky její závěrečnou notou odpovídá

v laonské notaci uncinus, značka pro větší slabikovou hodnotu. Kromě střední části je v podstatě melodie sylabická, jen zřídka přerušena malými skupinovými neumami. Nad jednotlivými slabikami jsou psána punkta a unciny. Punkta nad prvními třemi slabikami znamenají lehký intonační pohyb melodie, jehož cílem je významný slovní i melodický akcent na první slabice slova „áquam“, kterou je podtržen výrazným pes-pohybem. Uvolněnost a určitá rychlost intonačního pohybu se však těsně před cílem poněkud zastaví, jak to naznačuje použití uncinu místo punktu na poslední slabice slova „biberit“. Písař tu měl v úmyslu upozornit na nutnost artikulace slova a zároveň tím dosáhnout určitého zastavení rytmického toku, aby se tím ještě více vystupňovala pozornost na následující slovní a melodický akcent. Podobně je tomu u třetí části textu. Pro jeho význam spíše druhotná vložka „dicit Dominus Samaritanae“ začíná opět uvolněností, jak to v L notaci naznačují punkta. Ale i tady dochází k malému zpomalení na koncové slabice slova „Dominus“, jak to zase naznačuje uncinus. Opět to slouží k artikulaci – zaokrouhlení slova, což sebou přináší nepatrnou distinkci, a zároveň to slouží i k výraznějšímu profilování slova „Samaritanae“, které je tu cílem předešlého rychlejšího rytmického pohybu.

V této souvislosti je zajímavý pohled na SG notaci v příkladu. Tady se mezi druhou a třetí notou objevují písmena cm (celeriter mediocriter). Písař tím upozorňuje na individuální kvalitu a funkci jednotlivých slabik, což vylučuje přehnaně rychlé a nediferencované provedení, jak by se mohlo usuzovat pouze z povrchního chápání punkt laonské notace. Totéž samozřejmě platí i u třetí části textu – u „dicit Dominus“. A právě v této schopnosti rozlišovat rytmicky

větší počet po sobě jdoucích jednotónových neum se ukazují určité přednosti SG notace a určité hranice laonské notace. Laonským písařům však nezáleželo příliš – asi z písařsko estetických důvodů – na tom, aby neumovou značkou vyjádřili nejjemnější rytmické odstínění. Pokud nechtěli psát punkta, museli by použít unciny, čímž by se vystavovali stejnému nebezpečí nivelizace tónů. V každém případě to znamená, že rozdíly mezi uncinem a punktem v této notaci nesmějí být zabsolutizovány, neboť jako v každé notaci i zde jsou přednosti i nedostatky, a proto je třeba doplnění, popř. korektury jiných rukopisů, a hlavně platí, že i tato notace se dá realizovat v interpretaci teprve ve světle textu.

Grafické modifikace uncinu a používání písmen

Kromě obvyklé, střední velikosti uncinu, jak je to vidět z posledního příkladu, užívá laonský písař modifikovanou podobu, někdy zvětšený, někdy zmenšený uncinus, přičemž zmenšená forma je častější. Většinou tím naznačuje kvalitu a funkci příslušné slabiky. Zmenšené či zvětšené podoby uncinu se však tu neužívá pro řadu po sobě jdoucích neum na rozdíl od SG notace, kde je možné se setkat s větším počtem za sebou jdoucích virg opatřených episematem.

V laonské notaci se prakticky vyskytují jen dvě rytmicky relevantní písmena: „t“ (= tenete, držet!) a „a“ (= augete, zvětšit). Přitom se „t“ zpravidla vztahuje na jedinou notu, „a“ naproti tomu na noty dvě. Ve výjimečných případech přichází v úvahu i „c“ (=celeriter, rychle), a to jako bližší určení jak u uncinu tak i u punktu, a dále „m“ (mediocriter, středně). K tomu příklady 116-119.

116 VIII

hic ca- lix no- vi testaméti est 170,2,
to je kalich Nové Smlouvy

117 III

OMNI- A quae fe-cí-sti no-bis, 342,4
Všechno co jsi nám učinil

118 VI

Ec-ce Dóminus vé-ni- et, 26,5
Hle, Pán přijde

119 V

Ex-AUDI De-us et ne despé-xe-ris depre-ca-ti- ó- nem
Vyslyš, Bože (mou modlitbu) a nepohrdej (mou) prosbou

V prvním příkladu se zvětšený uncinus vyskytuje nad koncovou slabikou slova „calix“ – má za úkol zaokrouhlení tohoto slova. Podobně zvětšený uncinus v dalším příkladu naznačuje důležitost akcentované slabiky „fecisti“ na melodicko modálním vrcholu. Za ním následuje zmenšený uncinus, který vyjadřuje dvojí situaci. Jednak znamená poněkud urychlení rytmu k dalšímu bezprostředně následujícímu rytmickému a dynamickému cíli u první slabiky slova „nobis“, jednak je ale třeba určitého zachycení rytmu, protože tu končí důležité slovo „fecisti“. Kdyby tu bylo jiné slovo při stejné melodii, místo uncinu by bylo spíše použito punctum. Písmeno „m“, které se na tomto místě vyskytuje v obou notacích, je třeba vykládat melodicky: ve srovnání s následujícím kontextem (u „nobis“) poukazuje na menší sestup melodie. Předposlední příklad byl už dříve vyložen. První slabika slova „veniet“ je nositelkou významového akcentu celého úseku. Proto po předchozích punktech zde uncinus opatřený navíc písmenem „t“. V první části posledního příkladu znamená „a“ zintenzivnění prosby (Exaudi, vyslyš). Zda značka pro mediocriter má význam rytmický či melodický, je v tomto případě těžké rozhodnout (mohlo by být to i ono). V druhé části příkladu je řada stejných uncinů přerušena jedním uncinem zvětšeným nad vedlejším akcentem „deprecationem“. Je to upozornění pro zpěváka, aby první slabiky citovaného slova nezpíval příliš rychle, neboť by to nebylo v souladu s jeho obsahem.

Někdy byl laonský písař zjevně na rozpacích, zda má použít uncinu či punktu.

120 VII
et re-ve-re-án-tur in-imí-ci 315,5
a ať se zahanbí (moji) nepřátelé

V tomto příkladu kromě obvyklých forem uncinu a jednoho zvětšeného se nachází obzvlášť malý uncinus nad pretonickou slabikou slova revereántur. Mohl by se rovněž pokládat za zvětšené punctum. Tato nota se nachází v plynulejším melodickém toku, přičemž zejména punkta v L notaci poukazují na zrychlený rytmický pohyb směrem k akcentu „reverántur“. Uvedený zmenšený uncinus (či zvětšené punctum) nechce tento rytmický pohyb zpomalit, ale jen nepatrně zastavit a tím ještě více zaměřit pozornost k následujícímu akcentu.

Jak už bylo řečeno, značka pro „celeriter“ se v laonské notaci užívá jen zřídka (příklad č. 121):

Písmena „c“ je tu použito hned u první noty, u punktu. Rytmický pohyb jednoznačně směřuje

121 VII
immo-lá-tus 197,8
(Jako náš velikonoční Beránek Kristus)
byl obětován

k velmi exponované melodii nad akcentovanou slabikou slova „immolátus“. Ani punkta u prvních dvou slabik se písaři nezdála dostatečná k tomu, aby zajistila rychlý pohyb k uvedenému cíli, a protože zejména první slabika, foneticky s větší hodnotou, by mohla tento pohyb brzdit, pomohl si písmenem „c“.

Jednotónová neuma v SG notaci – její zprostředkující funkce mezi textem a jeho hudebním ztvárněním

V SG notaci pro jednotónové noty je zásadně užívána virga a tractulus, které samy o sobě nevyjadřují větší či menší hodnotu. Svou konkrétní hodnotu dostávají od kvality a funkce jednotlivých slabik v kontextu slova a věty a jejich melodické podoby.

122 VIII
jam ámpli-us no-li peccá-re. 124,6
a už nehřeš

Poslední dva traktuly odpovídají větším hodnotám, protože spadají v jedno s kadencí. U slova „amplius“ má akcentovaná slabika a tím i nad ní stojící virga poněkud větší hodnotu (v L notaci je tu dokonce liquescence). Koncová slabika tohoto slova musí se také dobře artikulovat, aby se toto slovo zřetelně ohraničilo, a proto hodnota traktulu nemůže být příliš malá. Také virga nad koncovou slabikou slova „noli“ nemůže znamenat kvapné provedení pro specifickou kvalitu koncové slabiky a také vzhledem ke zvýšené melodické pozici tohoto tónu.

123 VI
et no-li esse incré-du-lus, 218,6
a nebuď nevěřící

Jednotónové neumy nad slovy „noli esse“ a bezprostředně následující nota by se měly zazpívat s určitým klidem, jejich hodnota bude však poněkud menší než u jednotónových neum v příkladu předcházejícím, neboť se nacházejí v melodickém toku akcentované slabiky slova „incrédulus“ a v jejím přitažlivém poli. Tato slabika samozřejmě má větší hodnotu, jak to ostatně ukazuje vytvarovanější uncinus v L notaci.

124 VII *cu-jus impé-ri-um 47,7*
jehož vlada (spočívá na jeho rameni)

V L notaci naznačují punkta nad prvními dvěma slabikami rychlejší provedení, protože melodie směřuje v důsledku přitažlivé síly k akcentované slabice slova „impérium“. Proto tractulus a virga na tomto místě vyžadují relativně rychlé provedení. Naproti tomu zvýšená melodická pozice třetí noty a větší fonetická zhuštěnost první slabiky citovaného slova dávají této notě relativně větší hodnotu, což písař SG notace přenechal citlivosti zpěváka, písař L notace však tuto okolnost vyjádřil tím, že místo punktu zde použil uncinus.

SG notace však má i u jednotónových neum možnost rytmického diferencování, jak to ukazují následující příklady.

Grafické prostředky pro vyznačení menších notových hodnot

Punctum v rukopisu C a písmeno „c“

Jak už bylo řečeno, v SG notaci se punktu pro jednotónové noty téměř neužívá. Výjimkou je kodex C, který punktu užívá pro vyjádření menší hodnoty, a to jen namísto traktulu, nikdy místo virgy.

125 V *Quis sic-ut Dó-mi-nus 269,4*
Kdo je jako Pán

Hned u první noty je psáno punctum. Že je k němu připsáno ještě „celeriter“, to představuje napros-

tou raritu v této notaci. Tuto doplňkovou značku píší všechny svatohavelské rukopisy, pokud to považují za vhodné v takových a podobných případech u virgy a traktulu.

126 V *PROPE est Dómi-nus 35,3*
Blízko je Pán

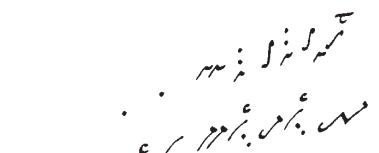
Pokud značka pro „celeriter“ stojí mezi dvěma jednotónovými neumami, platí pro obě noty a další jednotónové neumy tak dlouho, pokud to výslovně není změněno. V příkladu uvedené písmeno „c“ mezi první a druhou notou (v rkp. E a C) platí i pro třetí notu, neplatí však pro notu čtvrtou, neboť tady je virga opatřena episematem. Je třeba si všimnout, že u dvou rukopisů nad posttonickou slabikou slova Dominus je vedle „c“, připsáno i písmeno „m“. Tento dodatek naznačuje, že při vši hbitosti (odpovídající této méně důležité slabice) je třeba tuto slabiku, resp. notu provést ne přehnaně rychle, neboť melodicko-rytmický pohyb, vycházející ze slovního a melodického akcentu (Dominus), musí být nejdříve nepatrně zachycen, aby pak vyústil do kadence s určitostí a nikoliv překotně.

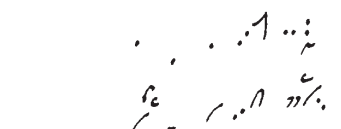
Pokud jednotónová neuma nebo více po sobě jdoucích neum je opatřeno značkou „c“ (popř. v rukopisu C je použito punktu), čímž se tyto noty blíže rytmicky určují, jde většinou o typické kontexty, totiž:

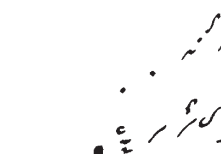
- buď o intonace (i opakované), které směřují k důležitému slovně melodickému bodu,
- nebo o krátké sylabické pasáže mezi dvěma stabilními slovně melodickými póly,
- nebo o veskrze plynulé, někdy dokonce delší kontexty, které se však rovněž vyznačují zaměřením na slovně melodické akcentování.

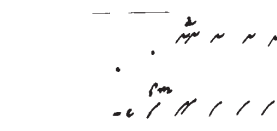
Tato zaměřenost na slovně melodický akcent je u všech tří kategorií společným faktorem.

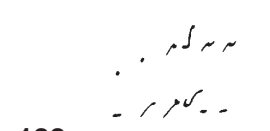
127 I *EXCLA-MAVE-RUNT 559,5*
Volali (k tobě)

128 
 et labó- rem 82,3
a (mou) námahu

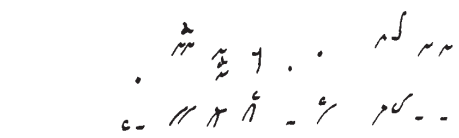
131 
 et in virtú- te 107,7
a (tvou) mocí (zjednej mi právo)

129 
 qui-a e-go 561,2
(nevěříš,) že já (jsem v Otcí)

132 
 in virtú- te tu-a,
z své moci
(raduje se spravedli-

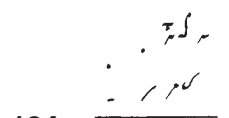
133 
 de-si-dé- ri- um
přání (svého srdce)

Uvedené příklady se vztahují k intonacím, resp. novointonacím. U posledních dvou příkladů se „c“ vztahuje na první i druhou notu. U příkladu s textem „Exclamaverunt“ je tu jistá pochybnost. Písmeno „c“ by se mohlo vztahovat na všechny tři pretonické noty, což by také bylo v souladu s L notací (kde jsou punkta). Značka „m“ (mediocriter) by pak mělo funkci melodickou a melodická formule by místo tónu „fa“ měla začínat podle představ písaře tónem „mi“. Nebo toto „mediocriter“ má význam rytmický a pak znamená, že je třeba první notu zazpívat ještě s určitým klidem a vlastní zrychlení směrem k akcentu by pak začalo až s druhou notou.

130 
 MI-SE- RE- RE mi-hi Dó-mi-ne, 330,1
Smiluj se nade mnou, Pane

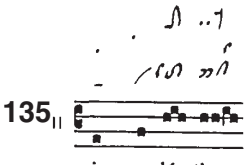
Tento příklad se vztahuje na krátkou sylabickou pasáž mezi dvěma slovně-melodickými póly. Zde je písmeno „c“ nad slovem „mihi“ až těsně u virgy, vztahuje se však nepochybně i na předchozí tractulus, neboť tak to odpovídá této melodické formuli a potvrzují to i punkta v L notaci.

Také v následujícím, veskrze plynulém kontextu (příklad č. 131) je vidět cílové zaměření pohybu k melodicky exponovanému a vytvarovanému akcentu nad slabikou „virtúte“. Písmeno „c“ nad první notou platí i pro notu druhou a třetí.

134 
 tri- bu- í- sti 512,3
513,2 f.
jsi (mu) splnil

Všechny tři příklady jsou z jednoho zpěvu (of. In virtute) a jsou podnětem k důležitému pozorování. Jde o stejné melodické formule, přičemž ve všech třech případech jsou pro první dvě noty jako pro noty směřující k slovnímu a melodickému akcentu použita v laónské notaci punkta. Tomuto chápání stavu věcí v SG notaci odpovídá jen první z těchto tří příkladů, kde mezi první a druhou notou je písmeno „c“. V dalších dvou příkladech „c“ chybí. Je tomu tak proto, že vyznačením „c“ v prvním případě znamená, že zmenšení hodnoty slabik, resp. not v paralelních formulích téhož zpěvu není třeba znovu vyznačovat a že zrychlení melodie k akcentu platí tu obdobně. Poslední dva příklady nesmějí tedy být posuzovány izolovaně, nýbrž je je třeba vysvětlovat ve spojení s intonací „in virtute tua“ a také tak interpretovat.

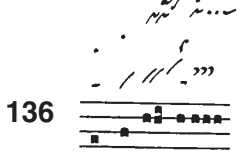
Jak ukazují tři další uvedené příklady (č. 135-137), písaři SG notace často nepovažovali za nutné v typických kontextech zvlášť vyznačovat rytmické upřesnění. V uvedených třech příkladech, které jsou rovněž vzaty z jednoho zpěvu (of. Meditabor), nepovažovali za nutné výslovně upozornit na zmenšenou hodnotu pretonických not. A že jde skutečně o zmenšené hodnoty dokazuje L notace, která vždy pro prv-



135

in mandá- tis

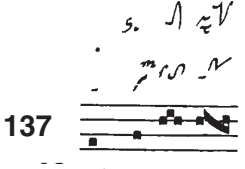
(Myslím) na (tvé) příkazy



136

et le-vá- bo

a zvedám (své ruce)



137

ad mandá- ta 356,6 ff.

k (tvým) příkazům

ní dvě slabiky píše punkta. Je to patrné při srovnání identických nebo podobných případů (příklad č. 138):

Ačkoliv v tomto příkladu kodex C pro první dvě noty žádné „c“ nepíše, je i tu zřejmé, že jde o zmenšené hodnoty (vzhledem k zacílení not na akcent), což rovněž potvrzují punkta v L notaci. Ještě větší průkaznost má srovnání následujících dvou formulí (příklady č. 139 a 140):

Uvedené dva příklady ukazují dvě paralelní místa, z nichž první je z of. Super flumina – z hlavní části, a druhé z jeho verše. Značka „c“ v posledním příkladu platí pro všechny čtyři pretonické noty a znamená tedy zrychlení melodie směrem k slovnímu a melodickému akcentu. Totéž nutně musí platit i pro předchozí příklad, i když tu žádné „c“ psáno není. Také tady tento stav věcí potvrzuje laónská notace (v obou případech první čtyři noty píše punkta).

Všechny uvedené příklady, týkající se nyní probírané problematiky, ukazují, že SG notace neměla u jednotónových neum k dispozici takové prostředky pro udání variability notové hodnoty, jaké měla notace laónská. Ty vyjadřovala zmenšenou hodnotu především pomocí punkt, což v SG notaci pro jednotónové neумы, jak už bylo připomenuto, téměř nepřicházelo v úvahu. Přes tuto slabost, podmíněnou systémem psaní, dokázala SG notace subtilně diferencovat, a někdy i vyjádřit jemnější nuance než L notace, a to pomocí rytmicky relevantních písmen (příklad č. 141).

Je zřejmé, že první tři noty rytmicky směřují k akcentované slabice slova principium. Zrychlený pohyb naznačuje laónská notace tím, že píše punkta a cíl pohybu na akcentované slabice označuje uncinem. Také SG notace vyzdvihuje větší hodnotu akcentované slabiky tím, že zde píše virgu s episematem. Předchozí tři noty však rytmicky mnohem víc diferencuje. Vůbec první nota do rychlejšího pohybu zřejmě zahrnuta ještě není (jde o akcentovanou slabiku

„Técum“), neboť značka „c“ se nachází až mezi druhou a třetí notou. Navíc ke třetí notě jsou připsány písmena „mc“ (mediocriter celeriter), čímž písař upozorňuje na větší fonetickou zhuštěnost slabiky (prin...) a tím i na potřebu na této slabice, resp. notě nepatrně zastavit rytmický pohyb, aby se tím ještě více zvýšilo napětí k následujícímu akcentu.

Písmena „st“

V SG notaci se vyskytuje nezřídka spojení písmen „st“ (= statim, ihned napojit). Tato značka má zabránit, aby zpěvák u koncové noty nějakého úseku udělal pauzu nebo neúměrně prodloužil poslední notu, čímž by přetrhl souvislost. Znamená to tedy neprodlžený přechod k následujícímu úseku. To ovšem nikoliv na účet řádné artikulace slova. Spíše je třeba poslední slabiku před „statim“, protože se zpravidla jedná o artikulace distinkční, pečlivě ohraničit a v žádném případě provést překotně – při nepřerušování toku melodie. Následující dva příklady ukazují, že značka „statim“ má zabránit nebezpečí přerušení rytmu v místech, kde melodie má tendenci ke kadenci a kde je třeba bez přerušení pokračovat v rytmickém a melodickém pohybu (příklad č. 142).

Grafické prostředky pro vyznačení větších notových hodnot

Episema a „tenete“

Pro označení slabik, resp. not, které jsou nějakým způsobem významné, používá SG notace většinou episema. Neznámá to nutně zvětšení trvání, resp. intenzity. Episema v první řadě upozorňuje na nutnost pečlivého provedení příslušné slabiky podle její kvality (příklad č. 143):

Episema na první notě tohoto příkladu ukazuje, že tato nota se má zpívat s určitým klidem a nemá se zkrátit ve prospěch následující slabiky resp. noty – přirozeně důležité vzhledem k akcentu a u které písař ani nepovažoval za potřebné připsat episema. Jinak řečeno – první nota v tomto případě nemá obvyklou pretonickou tendenci směřovat k akcentované slabice, resp. notě. Příčinu lze hledat v samotném slově „mirabile“ (obdivuhodné), které má klíčový význam v textové souvislosti – mirabile mysterium – Deus homo factus est. A navíc slabika „mir-“ je identická s etymologickým kořenem slova. Podobné souvislosti ukazuje i následující příklad (č. 144):

Obsahová hloubka textu (antifona z 2. vánočních nešpor se rovněž vztahuje k tajemství Kristova narození) je příčinou použití episemat. Episemata nad slabikami (princi)pium in di(e) naznačují, že slabiky, resp. noty se mají provést s určitou šíří, což ovšem neznámá nějakou těžkopádnost a větší zpomalení pohybu, spíše přiměřenou zhuštěnost výrazu. Episema nad gēnui má upozornit na akcentovanou slabiku, přičemž odpovídající provedení má zabránit příliš

138 VII in virtú- te 336,8
v (tvé) moci

141 II TECUM princí-pi- um 42,4
u tebe je vláda

139 I dum re-corda-ré- mur 346,1
když jsme mysleli (na tebe, Sióně)

142 VII sa-li- én- tis in vi-tam æ-tér- nam. 99,7
(zdroj vody) tryskající do věčného života

140 I et, qui abduxé- runt 121,1 OT
a kteří (nás) odvlékli

143 VIII MI-RA-BI-LE mysté-ri- um 274 AM
Obdivuhodné tajemství

144 I TECUM prin-cí- pi- um in di- e virtú-tis tu- æ, in splendó-ri-bus
sanctó-rum, ex ú-te-ro ante lu-cí-fe-rum gé-nu-i te. 245,1 AM

*Tobě přísluší důstojnost vládce v den, kdy dáš svou moc svítit v lesku svatých:
z mého lůna jsem tě zplodil před jitřenkou.*

tvrdému dopadu poslední noty příkladu. Episemata nad slabikami útero nemají za úkol ubrat na významu předchozí akcentované slabice, ale má tím být dosaženo, aby se celé slovo zazpívalo zvolna s určitou bázní a úctou. Tím se také dosáhne potřebného ohrazení od dalšího důležitého pojmu (ante luciferum), na což poukazuje i značka „x“.

Episemata u jednotlivých neum mají dále za úkol určité slabiky, resp. noty výslovně zdůraznit, jak to odpovídá jejich zvláštnímu významu ve slovní i me-

lodické souvislosti. V tomto případě, zejména u akcentovaných jednoslabičných slov, nezřídka odpovídá episema tendenci k zvětšení slabikové hodnoty (příklad č. 145):

Příklad uvádí intonační formulí typové melodie antifon v „la“, přičemž první tón „do“ zpravidla spadá v jedno s akcentovanou slabikou a je psán jako virga. V příkladu se tu jen jednou objevuje episema – nad foneticky zhuštěným slovem „Rex“. Je proto třeba tomuto slovu věnovat zvláštní pozornost, což ov-

Ve- ni Do- (mi- ne)	AM 218,1	H 39,8
Ad te	217,7	39,14
Da mer- ce- dem	214,5	37,12
Ec- ce ve- ni- et	212,1	36,15
Ex- spec-te- tur	218,7	43,2
Su- per te	200,3	24,17
Ec- ce Rex	200,1	24,15



šem neznamená, že ostatní akcentované slabiky by byly bezvýznamné. Také ty je třeba podle jejich kvality a podle jejich postavení ve slovním a melodickém kontextu dobře artikulovat. Totéž slovo (Rex) má centrální význam i v antifoně ad Co. z druhé vánoční mše, z níž je vybrán následující příklad. Tentokrát písař místo episematu připsal k virze „t“ (tene-te), aby vyzvednul důležitost uvedeného slova a zabránil jeho pohlcení vyklenutou melodickou figurou a rovněž významným slovem „tuus“.



V dalším příkladu jsou v rukopisu E první tři virgy opatřeny episematem, aby se dostalo všem třem notám poněkud emfatického vyzdvižení, přičemž se tím nezmenší důležitost akcentované slabiky, naopak její síla se tím ještě zintenzivní. V rukopisu C na těchto místech jsou pouhé virgy bez jakýchkoliv dodatků. Písař předpokládal, že symbolika světla vánoční liturgie i tak je dostatečným základem k odpovídající, rytmicky diferencované interpretaci:



Písmeno „x“

Toto písmeno používá SG notace v první řadě k označení členění textu, resp. melodie do významových jednotek: (příklad č. 148)

Písmeno „x“ ukazuje členění textu a melodie do tří významových jednotek: Levavit Dominus signum – in nationibus – et congregabit dispersos Israel. Tím rukopis výslovně potvrzuje to, co sama už ukazuje melodie: (příklad č. 149)

Vyklenutí melodie do oblouku v uvedeném příkladu vyznačuje relativní samostatnost těchto tří částí.

Písmeno „x“ však nemusí vždy znamenat ohraničení větších jednotek členění a nemusí se tedy jednat o výraznou distinkční artikulaci. Následující příklad ukazuje „x“ sice také jako distinkční artikulaci, ale znamená pouze rytmické ohraničení dvou slov: (příklad č. 150)

Občas se značka „x“ vyskytuje uvnitř slova na přechodu z jedné slabiky do druhé: (příklad č. 151 a 152)

V obou uvedených příkladech značka „x“ neznamená žádné dělení – distinkční artikulaci, ale je ji třeba chápat jako téměř uctivé zaváhání. Jde tu o postoj vyplývající z textu.

Kvůli úplnosti přináší následující příklad ještě další možnost použití „x“, i když nejde o doplněk k jednotónové neumě. (příklad č. 153)

Tady se „x“ nachází uprostřed neumy. Znamená rovněž určité zastavení rytmického toku.

Dvojitě episema

Někdy se v SG notaci vyskytuje i dvojitě episema, to však nikdy u jednotónové neumy, vždy jen v kompozici. Znamená, že příslušné notě je přikládána obzvláštní rytmická závažnost, a to většinou už v kontextu, který se beztak vyznačuje konstelací neukurentních not: (příklad č. 154)

Z modálního hlediska je tu nejdůležitější vztah tónů „do“ a „sol“. Tractulus s dvojitým episematem chce tuto skutečnost podtrhnout.

Oriscus v L a SG notaci

Oriscus má melodický význam, jak už o tom byla řeč. Nyní jde o otázku, zda kromě toho má nějakou specifickou rytmickou funkci. Tato věc není dosud plně objasněna. Zdá se však, že oriscus představuje z hlediska rytmického určitou tendenci a tlak k následující níže položené notě. (příklad č. 155)

Redundantní kadence „Deo“, jíž uvedený příklad končí, je cílově připravena oriskem – notou položenou o stupeň výše. Tutéž rytmicko agogickou přípravnou funkci zřejmě má i oriscus, pokud se nachází v kompozici, jak to ukazuje následující příklad, kde se nachází na nejvyšším bodě skandiku. Na něm se vzestupný dynamický pohyb poněkud zastaví, dří-

di dominus cum potentia venit SABBATO.
 Al euabit dominus signum in nationibus & congregabit dispersos
 israhel ADYIS P. REcco diei venient u Indreh, illis.

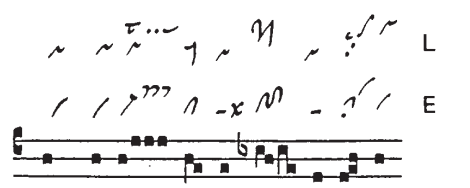
149



LE-VA-BIT Dómi-nus signum in na-ti-ó-ni-bus, et con-
 gre-gá-bit dispérsos Isra-el. AM 203

Bůh postaví znamení mezi národy a shromáždí rozptýlený Israel

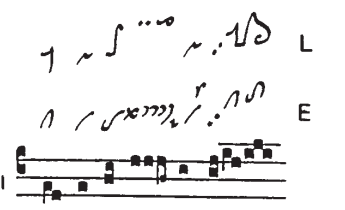
150



cum iustí- ti- a ap- pa-ré-bo 94,5

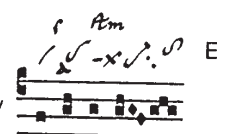
Se spravedlností se ukáží

151



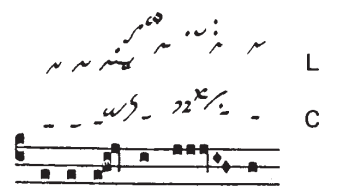
mi-se-ri-cór- di- am 93,1
 milosrdenství

152



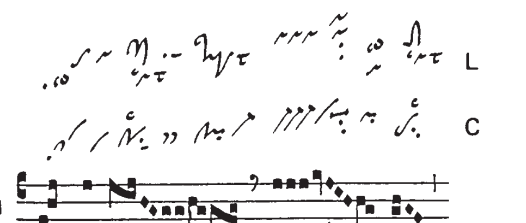
ad-o-rá-re 59,2
 modlit se (k Pánu)

153



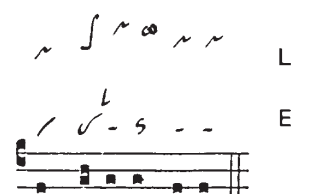
Mi-se-ré- re no- bis 98,8
 smiluj se nad námi

154



in ae-tér- num. 188,2
 na věky

155



et cré-di-di De- o. 111,3
 a uvěřil jsem Bohu

ve než klesne o půl tónu a uvolní se na koncové slabice slova „vestra“.

156

modé-sti- a ve-stra no-ta sit 21,4

vaše mírnost ať je známa (všem lidem)

Samozřejmě k uvolnění rytmického napětí může také dojít až na „přespršití“ slabice po orisku, jak to ukazují tyto dva příklady:

157

Dó- mi-nus cónterens bel- la:

Pán, mařící války

158

Hic De-us me-us, 187,1

To je můj Bůh

V SG notaci v podobných případech se někdy nevyskytuje separátní oriscus, ale značka, u níž oriscus je s předchozí virgou spojen a tvoří neumu zv. „virga strata“. Rytmicky má obvykle stejný význam jak to ukazují předchozí příklady.

159

V E- NI, et os-ténde no- bis 27,1

Přijď a ukaž nám (svou tvář)

Relativita dodatkových značek

Episema v SG notaci

Episema v této notaci může mít různou funkci. Jednou je to prostředek artikulace v textu, jindy podtržení slovního akcentu nebo také nepatrné pozastavení rytmu před slovním akcentem. Někdy episema vyzvedává důležité části textu, resp. rétorické vrcholy.

V následujícím příkladu mají episemata funkci prostředku k označení členění textu podle jeho smyslu:

160

FI-dé-li- a ómni- a mandá-ta e-ius: confirmá- ta

in sǎculum sǎcu-li.

H 91
AM 125

Spolehlivé jsou všechny tvé příkazy, jsou neměnné na věky věků

Hudebně rytmické členění této antifony z nešpor je zcela v souladu se zákonitostmi typickými pro „parallelismus membrorum“ hebrejské poezie. Text antifony cituje celý žalmový verš, který je v souladu s pravidly obsahově i syntakticky rozdělen na dvě poloviny. Tomu také odpovídá v hudebním ztvárnění na konci prvního poloverše střední kadence, která se v neumové notaci prezentuje jako virga s episematem (2). V této pozici znamená episema relativně větší rytmickou závažnost a opravdové rozšíření noty. Uprostřed obou poloveršů upozorňují episemata na nutnost artikulace slov (1 a 3), rytmická závažnost slabik je samozřejmě menší než artikulace kadence (2), a to i přes závažnost slov „Fidelia“ a „confirmata“. Bude tedy rozšíření not 1 a 3 menší než noty 2. Závažnost poslední noty i její prodloužení je samozřejmě větší než not 1 a 3, přestože není doplněna episematem. Jednotónová neuma jako koncová nota zpěvu není opatřena episematem, neboť adekvátní provedení závěrečné kadence se předpokládá a dostaví se samo od sebe.

V následujících příkladech je episema prostředkem k vyzvednutí akcentu slova.

161

LAETA-MI- NI cum Je-ru-sa-lém, 223,5

smiluj se nad námi

Akcentovaná slabika má episema u virgy, aby se dobře vyzpívala. Je to nutné i proto, že obě posttonické slabiky je třeba zpívat vzhledem k významu slova s určitou šíří. Také „c“ nad první notou naznačuje její zrychlený pohyb k významné akcentované slabice. Rytmičský impuls, který zde vznikl, se uvolní na poslední slabice (laetamini) v nepatrné distinkční artikulaci, kterou písař nepovažoval za nutné v notaci zvlášť vyznačit, neboť už z průběhu melodie to samo vyplývá. Melodie se pak dá znovu do rychlejšího pohybu směrem k poslední, akcentované slabice Jeruzalém.

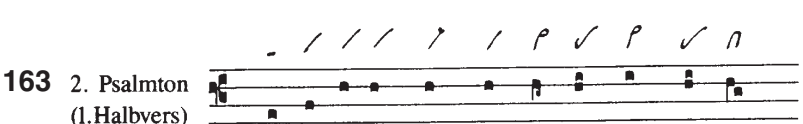
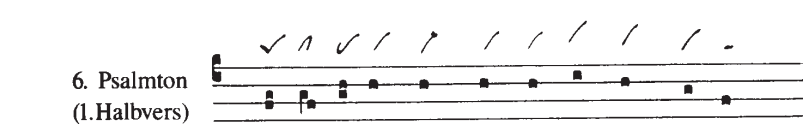
Virga s episematem č. 1 a 3 (příklad č. 162) upozorňují na akcentovanou slabiku a proto je třeba při-

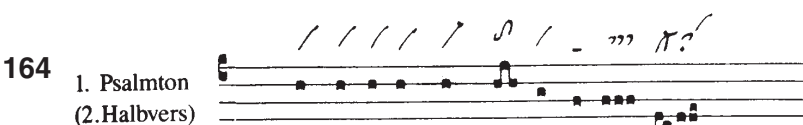
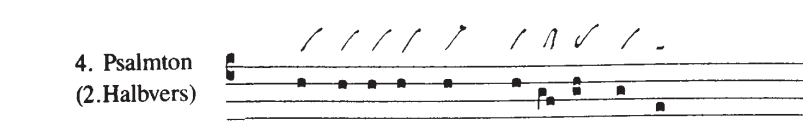
slušné noty zazpívat s určitou šíří. Obdobná neuma č. 2 má dvojí funkci: podtrhuje důležité akcentované jednoslabičné slovo a zároveň vyznačuje první textový úsek.

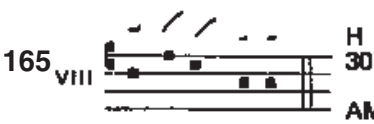
Ve versikuláři rukopisu G 381 se nacházejí v žalmových verších k antifonám introitu a communia virgy s episematem, ačkoliv v tomto kontextu by se nejméně očekávaly: (Příklad č. 163 a 164)

Ve všech případech jde o virgu + episema jen nad slovem „cor“ a „rex“. Episema v těchto dvou příkladech sice vůbec neznamená přerušení toku recitace, ale upozorňuje na potřebu dávkování rytmičné hodnoty slabiky a inteligentního zařazení do kontextu i v rámci recitace. (Příklad č. 164 a 165)

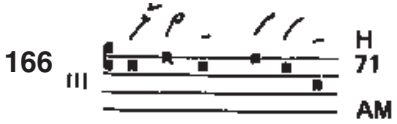
162 VIII  H 78
AM 300
1 2 3
Přijdou k tobě, kteří ti utrhávali na cti a budou se (ti) klanět

163 2. Psalmton (1. Halbvers)  G 381 60,5
6. Psalmton (1. Halbvers)  60,11
4. Psalmton (1. Halbvers)  119,6
Eructavit cor meum verbum bonum
Mé srdce přetéká nad radostnou zprávou

164 1. Psalmton (2. Halbvers)  G 381 68,10
4. Psalmton (2. Halbvers)  119,12
concupivit rex speciem tu-am
Král touží po tvé kráse

165 VIII  H 30
AM 221
respé-xit De-us

(na poníženou služebnici) shlédl Bůh

166 III  H 71
AM 272,2
ut salvam fá-ce-res

aby uzdravil

V příkladech č. 165 a 166 funguje episema jako prostředek nepatrného zastavení rytmu před slovním akcentem. Pretonická slabika se má tedy zazpívat s určitostí a ne překotně směřovat ke slabice akcentované.

Následující příklady č. 167 a 168 ukazují rovněž episema ve funkci nepatrného zastavení před akcentem, zároveň však ukazují, jak může být od základu různý význam jednotónových neum s episematem:

Virga + episema nad slovem „tu“ má za úkol notu rytmicky profilovat, a to zejména ve smyslu prodloužení délky (což se samozřejmě nesmí přehnat). Jiný význam má tato neuma nad slabikou „manifestum“. Tady nejde ani o profilování, resp. zintenzivnění noty, ani o skutečné prodloužení její délky, ale o upozornění, aby tato nota nebyla provedena s ohledem na přitažlivost akcentu na následující slabice příliš rychle, čímž by utrpěla sama akcentovaná slabika. Virga s episematem však také nemá žádnou přednost před notou, která ji předchází, i když tato žádné episema nemá.

V některých předchozích příkladech se již ukáza-

lo, že episema slouží k podtržení důležitých slov. Že se může jednat o rétorické vrcholy, které se stanou zjevnými právě pomocí episemat, ukazují mj. následující dva příklady č. 169 a 170.

V prvním příkladu je v daném kontextu důležité slovo „scimus“ (víme). Obě slabiky musejí být proto dobře artikulovány, zejména koncová slabika. Spíše však než o kvantitativní prodloužení not tu jde o výrazovou sílu – o vyjádření pevného přesvědčení. V druhém příkladu je kladen důraz na slova „faciem tuam“, která v biblické mluvě mají hlubší význam, znamenají Boží lásku. V nich je třeba vidět významový vrchol. Potřebná artikulace s větší šíří je naznačena episematy.

Písmena

Stejně jako episema mají i dodatková, rytmicky relevantní písmena relativní význam, tj. mohou mít různé funkce a tím také odpovídat různému dávkování hodnoty. V následujících příkladech jde o písmena

167

AN-cilla di-xit Petro: Ve-re tu ex il-lis es, nam

Služebná řekla Petrovi: A ty patříš k nim, neboť

168

et loquē-la tu-a ma-ni-festum te fa-cit.

H 177
AM 411

i tvé nářečí tě prozrazuje.

169

scimus qui- a ve-rum est testimō-ni- um e-jus.

H 60
AM 256

víme, že jeho svědectví je pravé

170

si a-vérte- ris fá-ci-em tu-am a peccá-tis me- is.

a a1 b

H 162
AM 372,1

když odvrátíš svou tvář od mých hříchů

„c“ a „t“, analogicky to však platí i pro ostatní rytmicky relevantní písmena.

171 VIII

GRESSUS me- os 365,1
Mé kroky (upevni, Pane)

172 V

in timó- re, et exsultá- te 68,5
(služte Pánu) v bázni a jásejte

173 VIII

qui- bus ju- rásti 318,6
jimž jsi přísahal

174 II

for- ti- tú- do ple- bis su- ae, 294,6
(Pán je) silou svého lidu

V prvním příkladu „t“ upozorňuje na nutnost plného nasazení slova „gressus“, aniž by tím bylo míněno prodloužení noty. V druhém příkladu je před „t“ malá ale důležitá cezura, k jejíž zvýraznění slouží i pes quassus. Respektování této cesury je nutné, aby se zabránilo splynutí vokálů „e“ („timore“ a „et“), neboť spojkou „et“ začíná nový významový úsek. Značka „t“ nad touto spojkou znamená její vědomou artikulaci (sice jemnou), což jednak zpětně podtrhuje předchozí cezuru, jednak ukazuje, že nová intonace nemá k akcentované slabice „exsultáte“ směřovat příliš rychle. Také tady nejde o prodloužení tónu. Podobně je tomu ve třetím příkladu, kde „tm“ chce propůjčit celkově zrychlenému intonačnímu pohybu relativně solidní výchozí základ. Že

tím rovněž není míněno prodloužení noty, dokazuje písmeno „m“ s SG notací a samozřejmě punkta v notaci laónské. Opravdové rytmické vyzdvižení s tendencí prodloužení noty znamená „t“ v posledním příkladu nad akcentovanou slabikou „fortitúdo“. Ale i tady spíše než o trvání noty jde o intenzitu.

Také písmeno „c“ (=celeriter, rychle) nemusí nutně znamenat notu s výslovně zmenšenou hodnotou. Může jenom označovat notu, která se nemá profilovat jako jiná, obzvlášť důležitá nota v jejím okolí. V tomto smyslu je třeba chápat „c“ v L notaci posledního příkladu nad pretonickou slabikou „fortitúdo“. SG notace také v tomto místě žádné zmenšení hodnoty neudává. Podobně je tomu i v následujícím příkladu:

175 II

Dómi- ne, 31,5
Pane

U obou notací jsou první noty opatřeny písmenem „t“ – tím podtrhují význam akcentované noty. Druhá nota v L notaci je uncinus (v normální velikosti!), v SG notaci je zde virga s „c“. Toto „c“ tedy neznamená zmenšení hodnoty příslušné noty samo o sobě, nýbrž jen ve srovnání s hodnotou předchozí akcentované noty (resp. slabiky). Proti vysloveně zmenšené hodnotě mluví nejen uncinus v L notaci, ale i povaha melodie – při zmenšení hodnoty citované noty by znamenala nepřiměřeně prudký pád melodie.

Uvedené příklady ukazují, že gregoriánský chorál je velmi jemné umění, bohaté na nuance, kde základem je slovo, a že toto umění nelze zredukovat na zjednodušená pravidla. Kromě textových a semiologických znalostí záleží mnohé na intuici, která však těmto znalostem nesmí odporovat. Pokud jde o epise-mata a dodatková písmena, je třeba je chápat spíše jako upozornění, neboť zejména u sylabického (ale i oligotonického) zpěvu správná interpretace vyplývá ve značné míře z textu a neumy, resp. jejich vztahu.

Liquescentní jednotónová neuma v L a SG notaci

Liquescence je v první řadě fonetický fenomén. Vyskytuje se na přechodu dvou slabik při setkání dvou nebo více konsonant, z nichž první většinou bývá konsonanta znělá, nebo tako u diphthongu. Zpravidla tedy jde o zvlášť zhuštěnou fonetickou situaci při

střídání slabik. Liquescentní značka na konci neumy má za úkol upozornit na nutnost znělé a ohebné artikulace. Liquescence se často vyskytuje už i u jednotónové neumy, především nachází-li se v melodicky profilované pozici vůči notě následující:

176 *viii* Nec e-go te condemná-bo: 124,6
Ani já tě neodsoudím

177 *iv* Ascéndit De- us 236,1
Bůh vystoupil

V obou případech liquescence ukazuje, že příslušné slabiky je třeba dobře artikulovat. Týká se to vokálu a především konsonant, které musejí také dobře zaznít, aby příslušná pasáž ztratila tvrdost. Přirozeně je s touto pečlivou artikulací spojeno i určité zvětšení rytmické hodnoty noty, i když to není hlavním úkolem liquescence. Znělost slabiky, resp. noty (a tím i rytmická kvalita) je případ od případu různá, je samozřejmě větší, jde-li u jednotónové neumy o slabiku akcentovanou, jak je tomu u posledně uvedeného příkladu. Někdy liquescence může vytvořit dodatkový tón, který ovšem už nezahrnuje znění vokálu, ale je vyhrazen přednostně pro sonoritu znělých konsonant.

(příklady č. 178 a 179)

V prvním příkladu je v L notaci normální, neliquescentní neuma – uncinus, kdežto v SG notaci se na

178 *iii* infirmabíln-tur, 97,5
budou ochromeni

179 *v* qui in tristí-ti- a 108,6
kteří jste (byli) ve smutku

tomto místě nachází neuma liquescentní – cephalicus, navíc doplněná značkou pro iusum, inferius = hlouběji. Zdá se, že existenci níže položeného tónu potvrzuje i rukopis Bv 34. Také předposlední akcentovaná slabika potvrzuje v tomto rukopisu liquescentní neumu, která se však v tomto případě vyskytuje v L notaci a nikoliv v SG notaci. Přitom jde o dodatkový tón výše položený (epiphonus). V druhém příkladu je nad druhou slabikou, nad předložkou „in“ v L notaci epiphonus, v SG notaci normální virga. Rukopis B 34 dokládá dva tóny, a to „sol“ a „la“. Výše položený dodatkový tón „la“ (v L notaci v rkp. Bv 34) slouží především k anticipaci tónového stupně „la“, dosaženého následující notou (nad slabikou „tri-“). Anticipace je v chorálu velmi častá (ať už směrem nahoru nebo dolů). Jde tady o snahu zpěváka (písaře i skladatele) dosáhnout toho, aby se dvě sousední slabiky s určitými fonetickými předpoklady tak do sebe slily, aby se dosáhlo maximálně ohebné, na cíl orientované a tím i dynamické interpretace.

OPAKOVÁNÍ TÓNU V HORIZONTÁLNÍ POLOZE

V gregoriánském chorálu se stává často, že je třeba podle požadavků textu nějaký tón mimořádně zdůraznit. Hodnota jednotónové neumy, i kdyby byla sebevíc rozšířena, na to nestačí. Jedinou možností je tu jen opakování tónu pomocí reperkuse. Hlavním problémem tu je otázka naučení se, zvládnutí reperkuse. V chorálu je to specifický hlasově technický fenomén, který je bezpodmínečně nutno respektovat. Opakování tónu na jednom stupni je velmi časté u všech stylů, a proto je třeba zvládnutí reperkuse věnovat velkou pozornost. Toto horizontální násobení tónů je vyjádřeno různými tvary neum. Obecně je zde třeba rozlišovat neumy kurentní, nekurentní a částečně kurentní, jímž pak odpovídá kurentní, nekurentní a částečně kurentní reperkuse tónů.

Protože v tomto případě nejde o jeden tón nad jednou slabikou, ale o dva nebo více tónů, máme tu co dělat s novou rytmickou kategorií: kategorií skupinové neumy. Přitom je toto seskupení do jedné

neumy v první řadě úkolem rytmu. Je to rytmický pohyb, který zjednává vztah mezi jednotlivými tóny a zaměřuje je na jeden bod, který má přitažlivou sílu a který je tedy bodem rytmické artikulace.

Reperkusi tónu rozumíme jednonásobné nebo vícenásobné opakování tónu v bezprostředním sledu, a to na vokálu jedné slabiky a na témže tónovém stupni (aniž by byla přerušena kontinuita rytmu). K správnému provedení je třeba po nasazení tónu poněkud snížit přísun proudu vzduchu, čímž se tón trochu zeslabí, a potom znovu obnovit tlak dechu, aby se tón zintenzivnil. Jde tedy o jakési opakované naběhnutí a ustoupení téhož tónu na stejném stupni, bez jeho odsazení nebo přerušení. Pro nácvik reperkuse se doporučuje určitý vokál (např. „a“ nebo „o“) nejdříve víckrát pomalu reperkutowat a teprve pak stále rychleji. Přitom je třeba dávat pozor, aby opakované zachvění hlasu, resp. s tím spojené zintenzivnění tlaku dechu nevedlo k tvrdému a násilnému reperkusi tónu. Tvrdé reperkuse působí neohrabaně a směšně, jsou nemuzikální a jsou v příkrém rozporu se správnou chorální interpretací. Všechny orgány, které se nezúčastní na tvorbě tónu, musejí být v klidu a uvolněné – reperkuse se v žádném případě netvoří pohybem čelistí. Je nutné se chovat klidně a uvolněně a soustředit se na regulování proudu dechu pomocí bránice. Následující skica představuje pokus o grafické znázornění nabíhání a ustupování horizontálního reperkusi tónového sledu s vokálem „a“. Skica se snaží ukázat, že přísun dechu a kontinuita tónu nesmí být nikdy přerušena, ale že při každé perkusi musí se poněkud zvětšit pouze tlak dechu a tím i samotný tón.



Značky pro horizontální opakování tónu a jejich zprostředkující funkce mezi textem a jeho hudebním ztvárněním

Základní formy

Také v případě horizontálního opakování tónu platí to, co platí pro jednotónové neumy a pro neumy vůbec: rozdílnost tvaru závisí na kontextu – na kvalitě příslušné slabiky, resp. slova a na hudebním ztvárnění slabiky, resp. slova. Jednotlivé noty pak mohou mít větší či menší hodnotu, což pak v neumové notaci je vyjádřeno nekurentními či kurentními neumovými značkami.

Značky métské (laónské) notace

V laónské notaci se pro nekurentní opakování tónu používá jen uncinus.

180

BENE-DIC 4 nima 362,1

Veleb, (má) duše (Pána)

181

I-te-rum di-co, gau- de- to: 21,3

znovu říkám, radujte se!

O hodnotě horizontálně opakovaných tónů si lze učinit představu v konkrétní melodické situaci. Uvedené příklady ukazují vždy dva unciny nad jednou slabikou. Mezi nimi tedy nedochází k žádné slabikové artikulaci, ta je vyhrazena v obou případech druhému uncinu. Proto oba unciny nejsou stejně hodnotné, první má poněkud menší hodnotu než druhý. Rytmický pohyb vede od první noty k notě druhé – významnější, na níž se koná rytmická artikulace, totiž koncová artikulace slabiky a zároveň slova. Tato větší hodnota druhé noty nemusí být v notaci nutně nějak zvlášť vyznačena, neboť to už samo vyplývá z popsaného kontextu – z artikulace slabiky, resp. slova. V zásadě jde u uncinů opakovaných na jednom tónu o vícehodnotové noty. V prvním příkladu dvojitý uncinus ukazuje ještě na význam slovního a melodického akcentu slabiky „bene-díc“, navíc zdůrazněného rychlým pohybem dvou předchozích pretonických slabik, resp. not, psaných v L notaci punkty. Nekurentní horizontální opakování tónu na hlavním strukturálním stupni (do) má i přivodit nepatrné zastavení rytmického pohybu, aby se tím ještě zvýšila pozornost na následující důležitější akcent „ánimam“. Vzhledem k tomuto akcentu je postavení předchozího dvojitého uncinu podřazené, a proto je třeba, aby opakování tónu bylo provedeno ne příliš široce, ale s určitou, dopředu směřující dynamikou. V posledním příkladu je nad dvojitým uncinem připsáno dodatkové písmeno „a“ (augete), což ještě podtrhuje rytmickou závažnost této tónové reperkuse, současně však stupňování dynamiky k druhému uncinu, protože teprve na něm se děje artikulace slabiky i slova.

K posledním dvěma příkladům je třeba ještě dodat, že ohebnost v diferencování délky a rytmické hodnoty, jak bylo ukázáno u jednotónových neum, zásadně platí i pro fenomén opakování tónu na jednom stupni. I zde tedy platí, že do hodnoty značky je třeba zahrnout text v jeho konkrétní melodické podobě.

bě. Nekurentní opakování tónu se téměř výlučně vyskytuje ve formě dvoutónové neumy, v L notaci tedy jako dvojitý uncinus.

Kurentní opakování tónů na jednom stupni jsou v L notaci psána pomocí punkt. Jde tu o rychlejší reperkusi tónů. Základní formou je třítónová neuma, která však na svém konci, pokud je v místě střídání slabik, má místo punkta vždy zvláštní druh traktulu (dolů prohnutý oblouček), či uncinus.

nebudu se rdít

dlouhým životem (ho naplním)

Písaři v L notaci šlo o to i v této kurentní třítónové horizontální neumě rytmicky diferencovat. Poslední nota této neumy spadá v jedno s koncovou a slabikovou artikulací, k níž také směřuje rytmický pohyb, a proto je třeba tuto skutečnost vyjádřit i značkou – punktem bylo nedostatečné. Proto písař použil onoho zvláštního traktulu nebo užívá často uncinu. Přitom je většinou těžké rozhodnout, že by uncinus měl znamenat větší hodnotu. Důvodem pro existenci této horizontální neumy je snaha vyzvednout zvláštním způsobem jeden tón, resp. jeden tónový stupeň, aby se tím určitý textový prvek hudbou profiloval. Nekurentní tónová reperkuse, sestávající pouze ze dvou tónů, k tomu nemá schopnost dostatečné nosnosti.

Jak už bylo řečeno, i v případě kurentní horizontální neumy má význam její postavení v textu. Může totiž mít různou hodnotu, jak ukazují příklady č. 184 a 185:

Závažnost horizontální neumy je v prvním případě větší než v případě druhém, protože se vyskytuje nad

(zná) každý hlas

(On je) Pán, (náš Bůh)

akcentovanou slabikou, zatímco v druhém případě je tato neuma nad posttonickou, neakcentovanou a tedy slabší slabikou. Za svou existenci tu reperkusní neuma vděčí účinku impulsu od akcentované slabiky „Dóminus“, a proto je třeba, aby na ní ještě pokračovalo jemně členěné chvění tohoto akcentu.

Pro interpretaci tónových reperkusí obecně platí, že kategorie „kurentní“ a „nekurentní“ není identická s kategoriemi „lehký“ a „těžký“. Forma neumy neurčuje ještě její dynamiku. Hlavně na textu závisí, že rychlejší stejně jako pomalejší reperkuse mohou vyžadovat někdy menší, jindy větší zvukovou sílu, resp. zvukovou plnost a intenzitu. Samozřejmě kurentní reperkuse inklinuje k rychlejšímu a lehčímu provedení, v žádném případě však nekurentní nemusí bezpodmínečně znít obzvlášť silně. Taký je třeba varovat před intenzivnějším provedením koncového traktulu v L notaci.

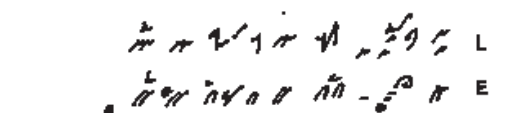
Značky svatohavelské notace

Pro reperkusní neumy v SG notaci platí obdobně totéž, co bylo řečeno o těchto neumách v L notaci. Tato notace však má některá specifika. Jako základní značku pro horizontální opakování tónu používá SG notace virgu a strofu. Tractulus přichází v úvahu jen jako součást rozšířených forem. Jak už bylo víckrát řečeno, virga a tractulus jsou z hlediska rytmu víceznačné, mohou mít menší i větší hodnotu. To však platí jen tehdy, stojí-li samostatně nad jednou slabikou – jsou-li to jednotónové neumy. Ve složení, tedy uvnitř skupinové neumy, však odpovídají v zásadě větší hodnotě, neboť pro udání menší hodnoty používá SG notace ve skupinové neumě punkta. Je tu jediná výjimka, která je důsledkem omezení vyplývajícího ze systému SG notace, a to: následují-li ze virgou minimálně dvě klesající noty (virga subpunctis) a není-li sama virga opatřena episematem či jinou dodatkou, rytmicky relevantní značkou, je její hodnota určena hodnotou noty, která po ní bezprostředně následuje. Má-li tedy tato nota větší hodnotu, má větší hodnotu i virga (např. v), má-li menší, má menší hodnotu i virga (např. v). Ve všech ostatních konstelacích virga v kompozici odpovídá větší hodnotě, z čehož samozřejmě i plyne, že bivirga odpovídá dvěma větším hodnotám.

Základní formou nekurentní reperkuse tónů je v SG notaci bivirga. Trivirga je výjimkou. Následují-

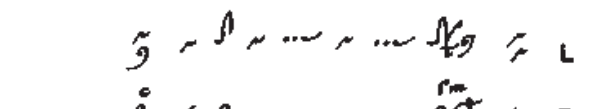
cí dva příklady ukazují bivriru s dodatkovými značkami i bez nich:

186 
indu- it e um. 493,4
(oděvem slávy) jej oděl

187 
lae- tus ob- tu- li a- ni- ver- se: 401,2
radostně jsem obětoval vše

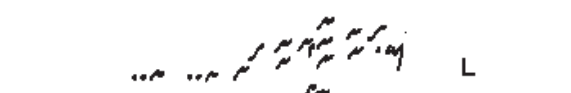
V prvním příkladu je první bivrira opatřena episematu a navíc značkou pro „tenete“, zatímco druhá bivrira je bez dodatkových značek. Je tomu tak proto, že rytmická impulzivita první slabiky slova *indu-* it,, která vůbec jako celek vzhledem ke kontextu vyžaduje zdůraznění, je větší než poslední slabika tohoto slova, jíž ovšem přísluší rovněž větší hodnota, neboť zachycuje rytmický impuls vycházející z akcentu. Tím slovo „induit“ uzavírá v jeden celek a dává mu výrazný profil. V posledním příkladu se jedná o důvody obdobné: užití bivriry je třeba hledat v textu – slovo „laetus“ je tu nejdůležitější a proto se musí zpívat s velkým citem. I tady bivrira na akcentované slabice má větší hodnotu než bivrira na slabice koncové, což je i vyjádřeno v L notaci (dodatkovou značkou „a“). Tomu SG notace ovšem neodporuje, protože předpokládá, že správné zacházení s textem má za následek i odpovídající rytmické diferencování.

Kurentní způsob psaní k udání plynulejší tónové reperkuse v SG notaci představuje typický grafický prostředek, a to strofy. Základní formou je tu tristrofa. Samostatně stojící strofa nad jednou slabikou se nevyskytuje, bistrofa je výjimkou. Následující příklad ukazuje tristrofu na dvou místech:

188 
et vo- cá- bi- tur no- men e- jus, 48,1
a jeho jméno bude:

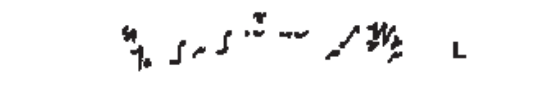
Na rozdíl od L notace jsou zde v obou případech všechny noty stejné. Ovšem i tu je možnost odlišit

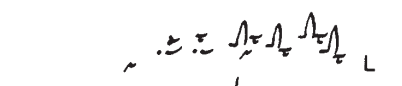
strofu přidáním episematu a děje se tak nezřídka. Často však SG notace na koncové strofě při střídání slabik episema nepřipisuje, neboť správnou rytmickou artikulaci pokládá za samozřejmost. Občas však písař považuje za nutné episema připojit, aby zvlášť upozornil na význam slabikové artikulace. To se děje zejména v rukopisech mladších. Dokládá to však postupnou ztrátu porozumění pro vnitřní spojitost slova a tónu v gregoriánském chorálu. Episema se však vyskytuje na konci tristrofy i v nejstarších SG rukopisech, jak ukazuje následující příklad:

189 
con- ver- té- tur. 153,5
(a má modlitba) se vrátí (do mé hrudi)

Obě tristrofy s episematem u poslední strofy odpovídají v L notaci dvěma punktům a uncinu, který je zde psán místo obvyklého traktulu. Oběma písařům šlo o upozornění na pečlivou artikulaci foneticky výrazně zhuštěných slabik.

Níže uvedené dva příklady ukazují jediné případy bistrofy, která stojí samostatně nad jednou slabikou:

190 
mi- se- ri- cór- di- am tu- am
(Ukaž nám, Pane) své milosrdenství

191 
Mi- se- ri- cór- di- a
Milosrdenství

Příklady jsou vzaty z veršů k offertoriu, a nepatří tedy k těm úplně nejstarším gregoriánským zpěvům, i když jsou zaznamenány v nejstarších hudebních rukopisech a dokonce v několika textových rukopisech z počátku 9. stol. Důvod pro opakování tónů je třeba vidět v textu, slovo „misericordia“ bylo třeba zvývednout. Přesto se bistrofa tady jeví jako málo ži-

votná a krátkodechá. Toho si zřejmě byli vědomi i písaři obou notací a proto shodně použili ve všech třech místech dodatkové značky – episema, resp. značku pro augete či tenete.

Rozšířené formy horizontálního opakování tónů

Následující příklady ukazují klasické případy výjimečného výskytu trivirgy (samostatně nad jednou slabikou) v SG notaci, resp. trojnásobného uncinu v L notaci.

192

et de- le- ctá- ti su- mus,
a byli jsme potěšeni

442,1

193

De- us, fortis, dominá-tor,
Bože, Silný, Vládce

33
227

I zde platí, že použití trivirgy (trojnásobného uncinu) je vyvoláno závažností textu. V prvním příkladu jde o radost, která musí být zvláštního druhu. Je to reakce na milosrdenství Boží. Jeho prožití vedlo skladatele k neobvyklému umocnění intenzity a expresivity, jak to ukazuje melodie nad slovem „delectati“ a jak se to snažili naznačit písaři obou notací i použitím trivirgy, resp. trojitého uncinu. Podobně silná expresivita je i v posledním příkladu. I zde trivirga zdůrazňuje nad obvyklou mírou centrální slovo „Deus,, neboť očekávaným spasitelem (jde o adventní antifonu) je právě samotný Bůh.

Další dva příklady ukazují kurentní horizontální opakování tónů v rozšířené formě:

194

ad te confú-gi,
k tobě jsem se utekl

151,8

195

qui-bus ju-rásti da-re terram
kterým jsi přísahal dát zemi

318,6

V prvním příkladu se objevuje dvakrát čtyřnásobné horizontální opakování tónů, v druhém případě dokonce pětinasobné. Rychlejší provedení tu naznačuje použití strof v SG notaci a punktů v L notaci, přičemž u této notace jako obvykle je vždy poslední tón psán jako tractulus (ve specifické podobě), který vhodně udává slabikovou artikulaci. V této souvislosti je tu namísto poznámka k notě kvadratě, jak je vidět z posledních dvou příkladů. Vat. čtyřnásobné opakování tónů seskupuje do dvou dvojic, pětinasobné do jedné dvojice a jedné trojice. Tak si počíná ve všech ostatních případech rozšířeného horizontálního opakování tónů. Z toho v chorální praxi vznikl mylný způsob interpretace – zpívání dvojnásobně či trojnásobně dlouhého tónu bez reperfuse, resp. smíšení všech tónů, čtyř, pěti i více, jakoby šlo o tón jediný. U mnohonásobného horizontálního opakování tónů se však i v nejstarších rukopisech vyskytuje jejich seskupování různě do dvojic nebo trojic. Tím však nebyla zamýšlena žádná rytmická intence a v žádném případě neznamenal seskupení do dvou nebo tří not dvojnásobnou nebo trojnásobnou délku. Smyslem tohoto grafického seskupování kurentního opakování tónů, jak se to nezřídka v SG notaci u strofových skupin děje, spočívá výhradně v tom, umožnit rychlejší a jistější přehled o počtu opakování tónů. Tedy členění strof v SG notaci je zamýšleno jedine jako pomůcka pro oko. Samozřejmě rukopisy znají i rytmicky relevantní seskupení horizontálních neum. Děje se tak pomocí tractulu v L notaci nebo episema v SG notaci a nezřídka i pomocí dodatkových značek jako „tenete“ nebo „expectate,,. (příklady č. 196 a 197)

V obou příkladech jde o melodii nad stejným slovem a ze stejného mešního propria. Toto částečně kurentní opakování tónů je rozčleněno vždy do dvou nejmenších rytmických jednotek, což se realizuje rytmickou artikulací druhé noty. Větší hodnota této arti-

196

loque-bán- tur:
mluvili (proti mně)

633,1

197

loque-bán- tur: 633,7

mluvili (proti mně)

kulační noty, jakož i noty na střídání slabik, která je ještě zdůrazněna liquescencí, může být dána najevo jen pomocí reperkuse.

Rytmická artikulace u horizontálních skupinových neum.

Bylo již řečeno, že horizontálně opakované tóny rytmicky směřují na svůj koncový tón a v některých případech i na jiný tón, čímž v rámci jedné takové neumy dochází ke dvěma nebo více rytmicky relevantním uskupením. Tímto způsobem vznikají artikulací body, o něž se rytmus opírá a které mu umožňují, aby mohl plnit svou pořádkovou funkci v celkovém pohybu nějakého zpěvu (rytmus = ordo motus). Následující text tedy hovoří o rytmu a jeho artikulacích. Bude se to týkat především horizontálního opakování tónů. Protože však jde o fenomén obecnější, budou do tohoto problému vtaženy příležitostně i jiné skupinové neumy, a to přednostně neumy oligotonického stylu. Základní poznatky, které z toho vyplynou, jsou však platnou základnou pro porozumění fenoménu rytmické artikulace i u melismat. Zároveň však je třeba konstatovat, že i tento fenomén spočívá na stejných principech rytmu slova a rytmu jeho hudební podoby, o jakém bylo už dříve obšírně pojednáno. Vskutku existuje analogie mezi rytmem textu a rytmickým pohybem skupinových neum: tak jako existuje hierarchie mezi slabikami jednoho slova (nadřazenost a podřazenost), existují i uvnitř skupinové neumy tóny s větší a tóny s menší hodnotou. Ve skupinových neumách jsou tóny, které jsou pro rytmus relevantní, protože zaujímají přednostní postavení na základě větší délky nebo intenzity, modální funkce nebo konečně na základě své větší zvukové plnosti. Rytmický pohyb se opírá o tyto významné tóny a vytváří mezi nimi vztahy napětí. Tyto tóny nejsou ničím jiným než rytmickými artikulacemi skupinové neumy, tedy těmi body, na nichž se její rytmický pohyb více či méně zřetelně artikuluje. Jsou to tedy faktory, které vytvářejí řád uvnitř rytmického pohybu. A tak jako je text tvořen jednotlivými slovy a jejich spojováním, rozumí se samo sebou, že rytmický pohyb zpěvu nebo jen jeho úseku stejně tak žije ze vztahu jednotlivých neum a jejich vícehodnotných tónů. Princip nadřazenosti a podřazenosti tónů uvnitř skupinové neumy pokračuje dál ve vzájemném

vztahu více neum a obzvláště jejich artikulacích bodů. Podle postavení artikulacího bodu v rámci skupinové neumy rozlišujeme tři kategorie: koncovou artikulaci neumy (týká se poslední noty neumy), začátkovou artikulaci neumy (týká se první noty neumy) a vnitřní artikulaci (týká se kteréhokoliv místa mezi místem začátkové a koncové artikulace).

Koncová artikulace

Jak už bylo řečeno, v každé skupinové neumě, ať kurentní nebo nekurentní, jsou tóny jako celek zaměřeny na poslední tón jako na svůj cíl. V tomto cílovém bodě, který tvoří podstatu rytmického pohybu, artikuluje se celá neuma. Proto se hovoří o koncové artikulaci. Rytmická relevance či větší hodnota posledního tónu skupinové neumy nespočívá však jen ve faktu, že je cílem rytmického pohybu neumy, ale současně také v tom, že tomuto tónu je svěřen přechod k následující slabice, popř. uzavření slova jako jednotky, a konečně i v tom, že teprve touto artikulací slabiky, resp. slova dostává slabika (slovo) svou identitu a smysl.

Značení koncové artikulace v neumovém písmu

S koncovou artikulací spojená větší hodnota může, ale také nemusí být zvlášť vyznačena. Pokud zvlášť vyznačena je, může se stát, že této notě předchází jedna nebo více nekurentních not a v tomto případě jde o „připravenou koncovou artikulaci“. V případě horizontálních skupinových neum je větší hodnota koncové artikulace u nekurentních neum vyznačena v L notaci zásadně a výslovně traktulem (někdy uncinem), SG notace ekvivalentní označení postrádá. U nekurentních horizontálních neum koncová artikulace v obou notacích nebývá zvlášť vyznačena. Ve výjimečných případech se vyskytují kurentní horizontální neumy s připravenou koncovou artikulací, což však je prokázáno jen v L notaci:

198

ex-sultá- bo, et lae-tá-bor 111,5

budu jásat a radovat se
(z tvého milosrdenství)

Přítomnost horizontálních neum je nepochybně odůvodněna textem. Tyto neumy jsou výrazem radosti, která přivádí lidské srdce do chvění. Tento fakt v chorálu výstižně tlumočí právě opakování tónů horizontálních neum. Podařit se to však může jedině tehdy, když jsou reperkuse provedeny plynule, ohebně

ně, bez jakékoliv tvrdosti, zároveň však je-li celkový rytmický pohyb zaměřen na koncový tón.

Pečlivé dbání na koncovou artikulaci jakékoliv skupinové neumy má pro interpretaci chorálu vůbec zásadní význam, protože ta je důležitým prvkem rytmu a rytmus je život chorálu. Tento požadavek je v naprostém rozporu s velmi rozšířenou pěveckou praxí, která rytmicky upřednostňuje vždy první notu každé skupinové neumy – jí dává rytmický impuls. To má za následek, že další noty jsou k první notě jaksi jen navěšeny a oblouk napětí směřující k poslední notě buď vůbec nevznikne nebo se předčasně zhroutlí. Orientace na poslední tón naopak vyžaduje velmi opatrné a jemné (i když přesné) nasazení první noty. A u horizontální neumy je to obzvlášť důležité, neboť je tu obzvlášť velké nebezpečí začátečního impulsu a jím zapříčiněné stagnace melodicko-rytmického pohybu. Platí to pro kurentní i nekurentní horizontální pohyb:

199

ju-bi-lá-te 48,5
jásejte

200

ne unquam 81,3
nikdy

Doporučuje se, také ostatní příklady koncové artikulace procvičovat v naznačeném způsobu.

To co platí ve vztahu ke koncovým artikulacím horizontálních neum, platí analogicky pro všechny druhy skupinových neum, jak to ukazují následující dva příklady:

201

et salvum me fac 271,2
a uzdrav mě

202

ad-o-rá-te Dó-mi-num 338,8
oslavujte Pána

Šipky u jednotlivých skupinových neum ukazují, že rytmický pohyb vede vždy k poslední notě. Přitom je třeba varovat před každým přeceňováním této poslední noty. Také je třeba opakovat, že ani u koncové artikulace se nejedná v první řadě o větší trvání noty, nýbrž především o rytmickou zaměřenost na tuto notu a o pečlivý přechod na následující slabiku. Trvání tónu může být přitom podle kontextu někdy větší, někdy menší.

Rytmicky podřadná funkce koncové artikulace

Smyslem této artikulace, jak už bylo řečeno, je zachytit rytmický pohyb skupinové neumy u jeho cíle, jímž je koncová nota této neumy. Z hlediska širších souvislostí se toto zachycení pohybu děje dvojím způsobem. Koncová artikulace může mít funkci rytmického otočného bodu, který rytmický pohyb zachytí a na stejném místě ho zase dál předá, nebo funkci rytmické distinkce, která dílí jednotku rytmického pohybu přivede k určitému závěru, takže nový rytmický pohyb začne na první notě následující neumy. Každá neuma je díky koncové artikulaci elementární rytmickou jednotkou, není však natolik samostatná, aby nepotřebovala zapojení do širšího kontextu. A teprve z této závislosti se jí dostává specifické funkce. Oba tyto aspekty – samostatnost jednotky pohybu skupinové neumy i její vřazení do většího kontextu – ukazuje následující příklad:

203

Dó-mi-no De-o ve-stro, o-mnes 335,4
(Vyplňte své sliby) Pánu vašemu Bohu

V sylabickém i oligotonickém stylu je východiskem každé rytmické analýzy rytmus textu, který spojuje jednotlivé prvky do vyšších významových celků. Rytmus textu v oligotonickém stylu se odlišuje od tohoto rytmu v sylabickém zpěvu tím, že artikulace slov – obecně vzato – dostávají v celku rytmického pohybu větší význam. Větší tónové vybavení jednotlivých slov má totiž za samozřejmý násle-

dek, že závěr slova spadá v jedno se závěrem hudebním. Přitom jde většinou o distinkce minimální (#), když se odhlédne od vyslovených kadencí. Z toho vzniká v gregoriánském chorálu, především ve zpěvech oligotonických, tak charakteristický slovně melodický styl.

V posledním příkladu je slovně melodický rytmus členěný minimálními distinkcemi vyznačen obloučky č. 1. Jak slova „minimální distinkce“ naznačují, celkový rytmus textu se tím nenarušuje, ale je tím pořádan a strukturován. Tyto distinkce se tedy musí provádět vázaně, nikoliv odsazením rytmického pohybu. Pokud se v rámci slova nacházejí skupinové neumy (a, b, c), je třeba zohlednit jejich vlastní samostatný rytmický pohyb, i když jde o pohyb podřadný. Tento rytmus je v příkladu vyznačen malými obloučky č. 3. Slovo „Domino“ má tedy tři body, které konstituují rytmický pohyb. První je spojen s akcentovaným tónem „Dó-mi-no“. Je výchozím bodem pohybu, vytvářejícím napětí. Druhý pól spadá v jedno s koncovou artikulací horizontální neumy nad „Do-mi-no“ a má funkci rytmického otočného bodu, který převádí rytmický pohyb k třetímu, napětí uvolňujícímu bodu – ke koncové artikulaci slova. Oblouk č. 2 ukazuje tento slovní rytmus s jeho podřazenými rytmickými póly. U slova „vestro“ se tento rytmický oblouk napětí rozprostírá nad dvěma póly, totiž nad koncovými artikulacemi obou slabik, resp. not. Zajímavé je srovnání rytmu u horizontálních neum slov „Domino“ a „vestro“. Pokud se reperkusní neuma nenalézá na koncové slabice slova (jako v prvním případě), plní koncová artikulace funkci rytmického otočného bodu. Pokud se nachází na koncové slabice slova (jako u slova „vestro“), pak má funkci distinkce. To ovšem nemusí znamenat ukončení rytmu, většinou naopak bude třeba okamžitého pokračování, aby se nepřetrhly souvislosti.

204 VI

lae- tus ób- tu- li u- ni- vér- sa: 401,2

1 2 3

radostně jsem obětoval vše

Příklad je ukázkou, že distinkce nemusí být v rozporu s úzkým zřetěžením větných částí, resp. jejich hudebních podob. Koncová artikulace horizontální neumy nad akcentovanou slabikou slova „laetus“ (1) má funkci rytmického otočného bodu, na koncové slabice téhož slova (2) má však funkci rytmické distinkce. Tento způsob artikulace propůjčuje slovu „la-

etus“ nejvyšší stupeň výrazové zhuštěnosti. Na druhé straně se však tím toto slovo neosamostatňuje a nevyvazuje z celku, naopak se jakoby sleje s následujícím slovem „obtuli“. Tak to také vyžaduje hlubší smysl textu: nejde o radost a oběť jako samostatné obsahy, ale o radostnou oběť jako pojmovou jednotu. Podobně se chová koncová artikulace u poslední slabiky slova „obtuli“ (3). Distinkce uzavírá hudební a slovní jednotu (laetus obtuli), zároveň však text vyžaduje další obsahové určení a tím okamžité pokračování hudební myšlenky.

Začátková artikulace

V principu je koncový tón skupinové neumy, jak bylo v předešlém textu pojednáno, cílovým bodem pohybu. Tento tón působí na předchozí svou přitažlivou silou. Také první tón skupinové neumy je zaměřen na notu poslední a v zásadě je bez impulsu. Jsou však případy, kdy první tón skupinové neumy má takovou rytmickou závažnost, že všechny ostatní noty jakoby tryskaly z něj. V těchto případech je řeč o začátkové artikulaci. Nezřídka je tomu tak tehdy, když první tón na rozdíl od druhého vykazuje větší hodnotu. Ta musí být také v notaci vyznačena, neboť se vždycky jedná i o větší trvání tónu. Graficky může být začátková artikulace, resp. větší hodnota první noty skupinové neumy následovně vyznačena:

- formou značky:

L	SG
~...~	~'''
~' ~' ~'	~' ~' ~'

- episematem v SG notaci nebo písmenem v obou notacích:

~...~	~'''
~' ~' ~'	~' ~' ~'

- seskupením not:

~...~	~'''
~' ~' ~'	~' ~' ~'

Začátková artikulace neznamená, že by se první tón skupinové neumy měl provést obzvlášť silně nebo nárazem. Naopak začátková artikulace působí o to nosněji, o co obezřetněji se nasadí. Teprve pak může růst a vyvolávat pravé napětí, zatímco v případě perkusivního provedení se napětí okamžitě samo v sobě zhroutí. Samozřejmě dynamika začátkové artikulace je podle kontextu různá.

205 v

Ad-JU-VA- BIT e- am De- us 526,6

1 2 3

Bůh jí bude pomáhat

206 II

et le-vá-bo ma- nus me-as 356,7

1 2 3

a pozvednu své ruce (k tvým příkazům)

Pokud začátková artikulace padne na akcentovanou slabiku, je především melodicky a dynamicky připravena, jak to pro slabiku „adiuvábit“ ukazuje příklad č. 205. Tón se pak zazpívá plně, ale nikoliv silněji než tón bezprostředně předcházející. Po nasazení by měl rozkvést podle kontextu někdy více, jindy méně a v případě jeho horizontálního pokračování (jako v tomto příkladu) by se měl ještě rozvinout. Tím bude umožněno nepřerušené a organické vyplynutí pěti reperkusních not z této profilované noty (1), což pak zase umožní přenést v jemném oblouku rytmický pohyb ke koncové artikulaci. Příklad ukazuje ještě dvě další začátkové artikulace (2 a 3), které jsou rovněž na akcentované slabice. Bude je třeba však provést s menší plností než artikulaci 1, protože jednak nemají stejnou cílově dynamicky zaměřenou přípravu, jednak z nich vychází poměrně malý nenáročný ornament.

Padne-li začátková artikulace na koncovou slabiku slova, musí se provést s velkým klidem a opatrností. (příklad č. 206)

Reperkusní neuma se začátkovou artikulací (1) dává celému slovu „levábo“ velikou délku a šíří, takže intenzita světla předchozí akcentované neumy může ještě dále působit. Na straně druhé je též jejím úkolem rytmický pohyb, vycházející z akcentované neumy, dovést poznenáhlu k urovnání. To je možné jen při opatrném provedení začátkové artikulace. U noty 1 nepůjde o zvětšení její délky, ale spíše o zvětšenou intenzitu zvuku. To však neznamená, že tato intenzita hned u další kurentní noty se zhroutí. Je třeba tuto intenzitu ještě nechat doznívat. Nad slabikami 2 a 3 žádná začátková artikulace samozřejmě

není, i když při přibrání předchozí noty jde o analogickou horizontální neumu jako je neuma 1.

Rytmická amplifikace ve spojení s horizontálními skupinovými neumami

Horizontálně opakované noty někdy předchází nekurentní nota jako první prvek skupinové neumy. O začátkovou artikulaci tu však jde jen zdánlivě. K ilustraci poslouží následující místa z of. Exaltabo te: (příklad č. 207)

Neumy nad slabikou 1 a 2 začínají nekurentní notou, položenou o tercii níže než následující, v podstatě kurentní, horizontálně opakované tóny. Toto opakování tónů ukazuje, že pohyb rytmu směřuje zřetelně k určitému tónovému stupni, takže v obou případech jde o amplifikaci pohybu, jakou představuje neuma „pes,“. Toto rozšíření zahrnuje i onu nižší, nekurentní notu. Ta sice nemá rytmickou nosnost potřebnou pro začátkovou artikulaci – podléhá přitažlivé síle následujících horizontálních tónů – připravuje však na druhé straně tyto tóny s určitou šíří.

U slabik 2 a 3 příkladu č. 208 jde o stejný druh amplifikace neumy „pes“ jako u slabik 1 a 2 předchozího příkladu. Neumy 1 a 5 však ukazují, že amplifikace existuje i u zcela nekurentních neum. U neumy 4 má dvoustupňová tristrofa tentýž interval jako první tři tóny neum 1, 2, 3 a 5, ale předcházející nota „la“ nemá větší, nýbrž menší hodnotu. Nejde tedy o amplifikaci (a samozřejmě rovněž ne o začátkovou artikulaci). Důvodem amplifikace je vždy zdůraznění nějaké slabiky a tím i celého slova.

Že příčinu amplifikace je třeba hledat v textu ukazuje u příklad č. 209:

207

Ex-ALTA-BO te Dómi- ne, quó-ni am 313,4

Budu tě oslavovat, Pane, neboť (jsi mě přijal)

208

nec de- le- ctá- sti in-i- mí-cos me- os 313,5

a nenechal jsi mé nepřátele triumfovat (nade mnou)

209

e- go hó- di- e gé- nu- i te. 41,4

já jsem tě dnes zplodil

210

al- le- lú- ia. 196,5

já jsem tě dnes zplodil

Text je z introitu vánoční půlnoční mše. Každé slovo má velkou závažnost, což skladatel vyjádřil horizontálním opakováním tónů (na třech místech). Liturgickou aktualizaci (hodie) zvýraznil pomocí amplifikace pohybu neumy „pes“. První notu zde rovněž není možné považovat za začátkovou artikulaci, ale za emfatickou přípravu následného opakování tónů na stupni „fa,,,“ a ty je nutno přes jejich kurentní podobu provést se stupňující se dynamickou intenzitou. Tady se ukazuje, že kurentní opakování tónů neznamená vždy „lehké“ provedení.

Kromě poněkud zpomaleného melodického vze-stupu k horizontálně opakováným tónům, existuje i poněkud zpomalený sestup k těmto tónům, aniž by vyšší nota byla nositelkou začátkové artikulace. (pří-klad č. 210)

První nota nemá žádný rytmický impuls (přes určitou šíři), ale je zcela orientovaná na následující kurentní reperkusi. Jde tedy o amplifikaci neumy „clivis,,,“ pro níž je typické, že tu rytmus vždy tenduje k druhé notě. Proto se musí vyloučit jakákoliv tvr-

211

bo- nus: 197,4

(neboť je) dobrý

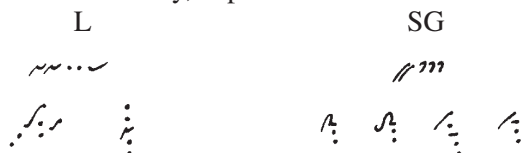
dost při nasazení první noty. Podobná situace je u dalšího příkladu č. 211.

Ani u tohoto clivis pohybu nejde o začátkovou artikulaci, neboť první nota je zcela ve službách následujících opakováných tónů, tentokrát nekurentních a ve spojení s dalšími nekurentními notami. Důvodem tak velké expresivity, vyjádřené reperkusí tónů a nekurentní formou celé víceskupinové neumy, je jistě slovo „bonus“, které tvoří významový vrchol graduale velikonoční neděle zmrtvýchvstání.

Vnitřní artikulace

Vnitřní artikulace nastává tehdy, má-li některý tón uvnitř skupinové neumy větší hodnotu. A to se týká i neumy sestávající z horizontálně opakovaných tónů. I tady větší hodnota noty neznamená vždy její větší délku, působí tu rovněž jiné faktory rytmu – větší intenzita, dosažení modální pozice noty v melodickém průběhu, větší zvuková plnost. Jako v začátkové artikulaci, je i zde více možností jak tuto větší hodnotu vyjádřit neumovým písmem:

- formou značky, např.:



- přidáním písmen nebo – v SG notaci – opise-mat, např.:



- grafickým seskupením, např.:



K tomu zásadní poznámka: Pokud vícetónová neuma je interně uspořádána, resp. pokud se tu vytvořilo interní uskupení, je vždy poslední nota takové grafické jednotky členění v nitru neumy nositelkou vnitřní artikulace a tedy rytmicky významná, což však neplatí (jak už bylo jednou poznamenáno) pro velmi časté uskupování strof v SG notaci. Grafická jednotka členění v rámci neumy (takovým uskupováním vytvořená) se tak podobá celkovému rytmickému pohybu neumy, kde všechny noty jsou v zásadě rovněž orientovány na její poslední tón. A stejně jako u celé neumy nemusí být větší hodnota poslední noty nějak zvlášť vyznačena, nemusí být vyznačena ani uvnitř neumy. Rozlišení mezi rytmickým otočným bodem a rytmickou distinkcí je v případě vnitřní artikulace ještě závažnější než u artikulace koncové. U distinkce může přitom dojít k obnovení rytmu už na distinkční notě nebo na notě následující. Tato následující nota může být kurentní i nekurentní. Pokud je nekurentní, může být (ale také nemusí) nositelkou rytmické artikulace, která pak zaujímá pozici srovnatelnou se začátkovou artikulací.

Příklad č. 212 uvádí nad slabikou „saecula“ sedminásobné horizontální opakování tónu. Tato sedmitónová neuma je interně uskupena, čímž vzniklo čle-



nění na jedno nekurentní dvoutónové uskupení a jedno kurentní pětitónové. Toto interní uskupení dovo-luje pokládat druhou nekurentní notu za místo vnitřní artikulace, a sice za rytmický otočný bod: rytmický pohyb směřuje k druhé notě, zde je zachycen a poslán dále. Přitom nesmí dojít až ke koncové artikulaci ke zmenšení intenzity zvuku, spíše naopak. Neobvyklost sedmitónové horizontální neumy lze opět vysvětlit textem: žádný jiný prostředek by nevyvolal dojem nekonečnosti a věčnosti (saecula).



Nad akcentovanou slabikou posledního slova v tomto příkladu je u druhé noty vnitřní artikulace. Je vyznačena v SG notaci episematem u strofy, v L notaci traktulem místo obvyklého punktu. Tím došlo k vnitřnímu uskupení neumy. I tady má vnitřní artikulace funkci rytmického otočného bodu a opět je i tu text příčinou, že skladatel zvolil horizontální opakování tónu.



V zájmu větší přehlednosti se rozbor uvedeného příkladu činí v této schématické podobě:

1) vícehodnotový tón ve smyslu většího trvání a diskretní intenzity, začátková artikulace jako rytmický zdroj celého dílu a;

2) vícehodnotný tón ve smyslu většího trvání; vnitřní artikulace jako rytmická distinkce (napětí uvolňující závěr dílu a);

3) nový začátek s (začátkovou) artikulací jako rytmický zdroj neumového dílu b, který představuje nepatrnou variaci a rozšíření neumového dílu a;

4) napětí uvolňující koncová artikulace melismatu jako otočný bod, který vede k tónu kadence.

215

quó- ni- am 197,6

neboť (je dobrý)

Melodie nad slovem „quoniam“ je velmi vzepjatá a je přípravou vrcholu u následujícího slova „bonus“ (z gr. Haec dies). Melisma je strukturováno řadou artikulací různého druhu:

1) nepatrná začátková artikulace jako zdroj, z něhož se může v následující části neumy rozvinout napětí;

2) připravená vnitřní artikulace jako rytmická distinkce;

3) nekurentní nový začátek v podobné funkci jako 1, tedy jako (vnitřní) – začátková artikulace ve funkci rytmického zdroje;

4) jako 2, tedy připravená vnitřní artikulace jako rytmická distinkce

5) (nepatrný) nekurentní nový začátek bez artikulace (předchází-li quilismu jedna či více not, jsou v zásadě nekurentní. Přesto však tu nevzniká artikulace, neboť tyto noty – i samotná quilisma – podléhají přitažlivé síle noty nad quilismou. V příkladu je tato nota však ještě sama podřízena důležitější další notě na „re“)

6) zdvojnásobením tónu je vyjádřen vrchol intenzity, připravený tóny „do“ – „re“;

7) připravená koncová artikulace jako rytmický otočný bod, který ze své strany účinně připravuje kadenci;

8) napětí uvolňují koncová artikulace jako rytmický otočný bod, který vede bezprostředně k tónu kadence.

216

Vi- a de humi- li- tá-tem 82,2

Pohled na (mé) ponížení

Text tohoto příkladu obsahuje prosbu o pomoc z velké tísně. Tento stav podtrhává velké melisma, v němž opakování motivu (a-al) působí stupňovanou intenzitou a které je vyznačeno řadou artikulací, jež hudební výpověď obzvlášť zhušťují:

1) začátková artikulace jako rytmický zdroj neumového dílu a;

2) vnitřní artikulace jako rytmický otočný bod;

3) vnitřní artikulace jako distinkce, neboť tato nota působí uzavření jednoho samostatného motivu a následující neumový díl nepředstavuje nic jiného než o několik prvků na začátku a na konci rozšířené opakování stejného motivu;

4) kurentní navázání bez artikulace jako nová intonace k opakování motivu a;

5) připravená vnitřní artikulace jako rytmický otočný bod;

6) vnitřní artikulace jako rytmický otočný bod;

7) vnitřní artikulace, na rozdíl od srovnatelné noty 3 žádná distinkce, nýbrž rytmický otočný bod, protože rytmický pohyb melismatu je veden ještě dále až k bodu artikulace 8;

8) koncová artikulace melismatu jako rytmický otočný bod;

9) koncová artikulace slabiky a slova jako rytmická distinkce, avšak s funkcí vést rytmus dopředu (— humilitatem).

V této souvislosti je třeba upřesnit pojem rytmického „otočného bodu“. Jak už bylo řečeno, jeho funkce spočívá v zachycení a odevzdání rytmického pohybu. Toto odevzdání rytmického pohybu děje se trojím způsobem, může tedy být:

- zintenzivňující, když rytmický pohyb směřuje na intenzivní bod (viz poslední příklad, artikulace 5) nebo když k tomuto bodu rytmus dospěje (viz poslední příklad, artikulace 7)

- uvolňující, v posttonické fázi rytmického pohybu, tj. když rytmický pohyb po překročení hudebního intenzivního bodu poznenáhlu přestane se chvět, jako v následujícím příkladu u čtvrté noty slabiky „terra“:

217

ter- ra 44,2

(a jásej) země

(1: zintenzivňující otočný bod, 2: koncová artikulace jako zintenzivňující otočný bod a současně intenzivní bod, 3: napětí uvolňující otočný bod)

- pouze dále vedoucí, když rytmický pohyb pokračuje bez zintenzivnění i bez uvolňování napětí, jako např. v předposledním příkladu u artikulací 2 a 6

Interpretace horizontálních skupinových neum na základě jejich hlubšího vztahu s textem a melodií

Nekurentní dvoutónové horizontální opakování tónu

Nekurentní dvoutónová horizontální neuma může mít různé funkce, jak bude patrné z následujícího textu.

Nekurentní dvoutónová horizontální neuma na akcentované slabice slova

Pokud se nekurentní dvoutónová horizontální neuma nachází na akcentované slabice slova, dodává jí určitou plnost a šíři, čímž ovšem oživuje celé slovo a také jen ono dává smysl. Proto koncentrování se jen na tuto slabiku by znamenalo neestetickou interpretaci. Je tedy třeba dbát, aby takové slovo se nedostalo rytmicky a dynamicky z rovnováhy, ale aby váha akcentované slabiky dále působila až ke koncové slabice. Následující příklady ukazují, že nekurentní dvoutónová horizontální neuma na akcentované slabice se vyskytuje v emfaticky vyhraněném bodě a nezřídka na vrcholu melodie:

218

et ma- ne vi-dē- bi- tis gló- ri- am e- jus. 38,2

a ráno uvidíte jeho slávu

Důraz leží na slově „gloriam,“. Setrváním na strukturálně důležitém tónu dosahuje skladatel intenzity s neobyčejným účinkem.

219

Qui mandú- cat carnem me- am, 383,3

Kdo jí mé tělo

Také zde melodie prodlévá na strukturálně důležitém tónu fa, čímž se má naléhavě dostat do vědomí

teologická hloubka textu. Násobení akcentované slabiky „manducat“ má právě podtrhnout toto slovo.

220

et salvá- bit nos: 38,2

a spasí nás

221

et salvá- bit nos: 38,5

a spasí nás

Slovo „salvabit“ z vánoční mešní vigilie je v této mši klíčovým pojmem.

222

Ni- hil sol-lí- ci- ti si- tis: 21,6

O nic se nestarejte

Reperkuse je zde v melodicky vypjaté poloze a hned na začátku melodického úseku. Tím se dostává slovu „Nihil“ velmi emfatického postavení. Podtržení akcentu a vědomé zachycení rytmického pohybu na koncové slabice dodává myšlence, že se nemáme o nic, ale vůbec o nic starat, to nejpřesvědčivější vyjádření.

Nekurentní dvoutónová horizontální neuma na pretonické slabice

Nekurentní dvoutónová repkuse na slabice, která bezprostředně předchází slabiku akcentovanou, působí dynamické zintenzivnění rytmického pohybu k akcentu, na němž dosáhne svého vrcholu, aniž by tento vrchol musel být ještě nějak zvlášť vyzvedáván. Nezřídka vykazuje pak akcentovaná slabika jen jednu notu (příklad č 223 a 224).

Reperkuse způsobí určité zastavení rytmu, čímž se ještě více upře pozornost rytmu na akcentovanou slabiku. Obě v příkladu podtržená slova dostávají

223 II

224 VII

v důsledku reperkuse šířku a intenzitu a jsou tak proti následujícím slovům výrazně profilována. Významově jsou totiž nadřazena slovům následujícím. V dalším příkladu má akcentovaná slabika jen kurentní neumu pes a přesto je jasným centrem rytmického pohybu – právě tím, že akcent je připraven reperkusi nad slabikou před akcentem:

225 II

I zde je důvod reperkuse především v textu – jednoduše a účinně vyjadřuje obsahovou zhuštěnost slova „potestas“. Samozřejmě může být i v případě pretonické reperkuse akcentovaná slabika značně melodicky i rytmicky profilována, jak to uvádí tento příklad:

226 V

Konečně nekurentní reperkuse se někdy vyskytuje i jako nepřímá příprava akcentové neумы, tj. vyskytuje se na slabice, nikoliv bezprostředně přecházející akcent, ale ještě dále:

227 V

228 I

V posledním příkladu reperkuse dává celému melodickému oblouku nad slovem „latitudinem“ impuls k velké hloubce a dálce a tím výstižně reprodukuje vlastní obsah slova. V předposledním příkladu rovněž připravuje akcentovanou slabiku nepřímou, zároveň však zahajuje pasáž, která svým setrváváním na důležitém strukturálním tónu „do“ dává celému slovu „exaudivit“ výrazný profil.

Nekurentní dvoutónová horizontální neuma na posttonické mezislabice

Na posttonické mezislabice se nekurentní dvoutónová reperkuse vyskytuje jen zřídka. Na tomto místě bývá spíše třítónová kurentní reperkuse, která má za úkol dát určitou šíři této slabé slabice a tím v podstatě celému slovu. Tento účinek se dostaví o to víc, když na tomto místě se vyskytne nekurentní dvoutónová reperkuse. Je pak vždycky třeba dávat pozor, aby tato neuma byla provedena ohebně, dokonce lehce, aby nevznikly falešné akcentové poměry:

229 VI

230 VI

V obou příkladech má dvoutónová reperkuse za úkol zachytit rytmický pohyb, který dosáhl svého vrcholu na předchozí akcentované slabice, a dále za úkol poněkud oddálit závěr, aby se tím zvýraznil význam slov „enuties“ a „apparuit“.

231

DE- us, in nómi-ne tu- o sal-vum me fac, 116,5

Bože, pro tvé jméno, mě uzdrav

232

non cre- dis qui-a e-go in Patre, 561,2

nevěříš, že jsem v otci

233

Dó- mi-nus fa-ctus est ad-jú- tor me- us. 68,2

Pán se stal mým pomocníkem

Nekurentní dvoutónová horizontální neuma na koncové slabice slova

Proti očekávání se tato rep Perkuse tónů na koncové slabice vyskytuje relativně často, ačkoliv tato slabika v latině není nikdy akceptovaná. Tato neuma plní funkci hudební interpunkce, ovšem podmíněné povahou textu, a to v dvojím smyslu:

1) artikuluje slovo, na jehož konci stojí, účinně, tím ho vyzvedává a dává mu zřetelnou konturu, mnohdy ve smyslu ohraničení proti následujícímu slovu,

2) zintenzivňuje rytmické napětí k následujícímu slovu, popř. části věty, kde se nachází významový vrchol textové výpovědi.

Někdy může mít uvedená rep Perkuse obě funkce najednou. Příklady č. 231 a 232 ukazují, jak nekurentní rep Perkuse na koncové slabice příslušné slovo emfaticky vyzvedávají.

V obou příkladech jde o ohraničení slov „Deus“ a „non credis“ a jejich zvýraznění. K zvýraznění těchto slov však přispívá i vedení melodie kolem modálně ve IV. modu důležitých tónů mi-fa. Někdy koncová rep Perkuse zdůrazňuje slovo, aniž by rušila jeho úzkou spojitost se slovem následujícím (příklad č. 233):

Zde rep Perkuse vyzvedává slovo „adjutor“ a nikoliv slovo „meus,“. To potvrzuje též i různé hudební ztvárnění obou slov. V žádném případě je však od sebe nic nedělí. Že zájmeno „meus“ se může stát hlav-

ním akcentem textové výpovědi, ukazuje následující příklad:

234

De-us me- us in te confí- do, 15,2

můj Bože, v tebe důvěřuji

Nekurentní rep Perkuse na koncové slabice slova „Deus“ nepochybně profiluje toto slovo, ale ještě víc zintenzivňuje napětí na následující a v této souvislosti ještě důležitější slovo „meus,“.

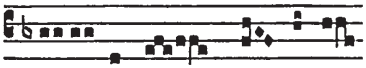
Kurentní a částečně kurentní horizontální opakování tónů.

Základní forma kurentní rep Perkuse je třítonová neuma. Existují však kurentní rep Perkuse se čtyřmi a pěti tóny. Šesti a sedmitónové výlučně kurentní rep Perkuse není nikdy samotná, ale vyskytuje se ve spojení s dalšími prvky. Dále existují částečně kurentní rep Perkusní neumy. Kurentní rep Perkusní neuma – v SG notaci psaná strofami, v L notaci body – může zaujímat ve slově nebo ve větě všechny pozice.

V tom je stejná jako nekurentní reperkusní neuma. Často se vyskytuje nad akcentovanou slabikou:

235 VIII 
Lux fulgē- bit hó- di- e su- per nos: 44,6
světlo bude dnes nad námi svítit

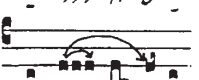
236 VII 
i-ta vé- ni- et, 235,4
tak znovu přijde

237 V 
su- per te or- ta est. 57,8
(neboť Hospodinova sláva) nad tebou vzešla

Kurentní reperkuse má svou příčinu opět v textu. Její pomocí se projevuje závažnost centrálního slova nebo určité části textu. Kurentní reperkusní neuma se též vyskytuje na pretonické slabice:

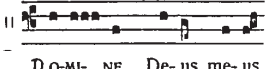
238 V 
do- na ad- dú- cent: 58,7
(králové ...) dary přinesou

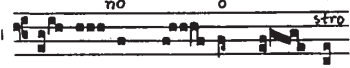
239 II 
et con- fir- má-mi- ni: 268,7
a budete posíleni

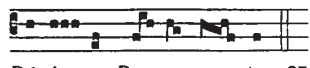
240 IV 
et u- ni- vérsa 347,1
a vše

Kurentní reperkuse tu vytváří prostor chvění, který je s to rozeznít do správné polohy neumy na akcentované slabice, avšak nejen ji a příslušnou slabiku, ale celé slovo. Obzvláště vyhledávaným místem kurentní reperkuse je posttonická slabika:

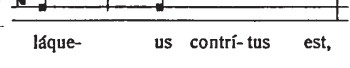
241 VII 
confortá- mi- ni, 23,9
mějte odvahu

242 II 
D o- mi- ne De- us me- us, 87,7
Pane, můj Bože

243 II 
Dó- mi- num De- um no strum, 231,3
Pána, našeho Boha

244 II 
Dómi- nus De- us no- ster. 271,6
náš Pán Bůh

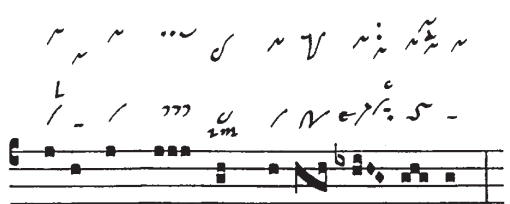
245 III 
psál- li- te Dó- mi- no, 287,1
zpívejte Pánu

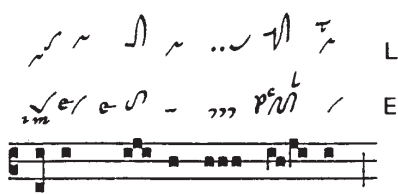
246 II 
láque- us contrí- tus est, 466,5
smyčka byla roztržena

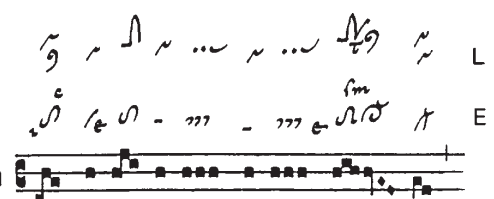
Reperkusní neuma kurentní má v tomto postavení za úkol přenášet rytmický impuls vycházející z akcentované slabiky až ke koncové slabice slova. Tento úkol je jistě vhodnější pro kurentní reperkusi než pro

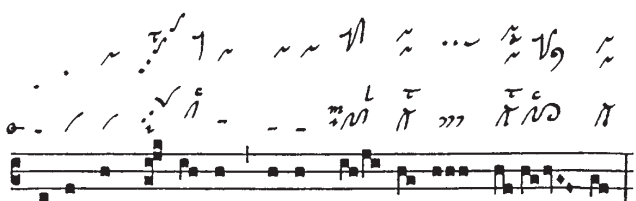
nekurentní. Ta se také v tomto postavení vyskytuje podstatně méně. Ve všech případech jde o vyzvednutí důležitých slov a právě oživení nejslabších slabik prostřednictvím reperfuse teprve dává těmto slovům náležitou váhu. V posledním příkladu je slovo „laqueus“ s velkou dávkou citu zvýrazněno bohatou, částečně kurentní a rytmicky subtilně diferencovanou posttonickou reperfusí neumou. Radost srdce ze záchrany z velkého nebezpečí (laqueus contritus) by nemohla být lépe vyjádřena. Spíše ještě častěji se vyskytuje kurentní, popř. částečně kurentní reperfusí neuma na slabice koncové slova nebo pseudoproparoxytononu (Příklady č. 247, 248, 249, 250):

Tato reperfuse má zde za úkol uzavřít důležité slovo či textovou jednotku (viz v druhém př. „natus est“) a zároveň umožnit doznění rytmického pohybu vycházejícího z akcentované slabiky. Reperfuse se tu

247 VIII 
 qui- a na- tus est no-bis Dó- mi- nus: 44,7
 neboť se nám narodil Pán

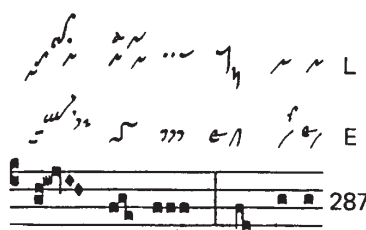
248 VII 
 PU- ER na- tus est no- bis, 47,6
 Chlapec se nám narodil

250 VII 
 et vo-cá- bi-tur nomen e- jus, 48,1
 a jeho jméno bude

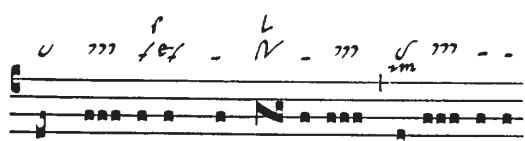
249 VII 
 cu-jus impé- ri- um super hú- me-rum e- jus: 48,6
 jeho vlada na jeho rameni

stará, aby důležitá slova byla brána vážně a aby jejich individualita se neztratila v průběhu melodie.

Poměrně zřídka se kurentní reperfuse vyskytuje na koncové slabice slova:

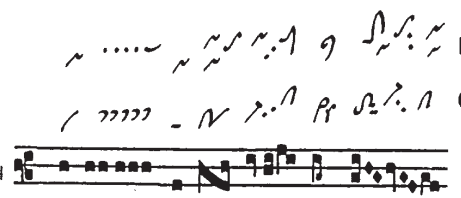
251 III 
 in Si- on: quó-ni- am 287,2

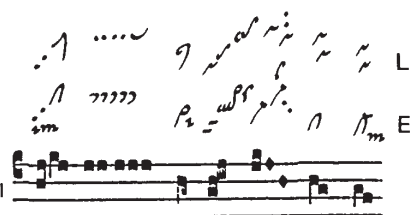
(který sídlí) na Sionu, neboť (nezapoměl modlitbu chudých)

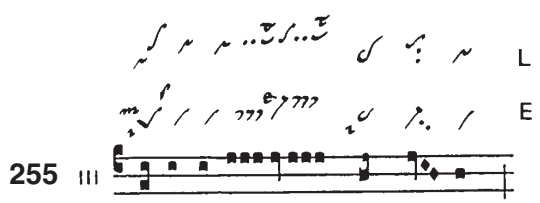
252 VI 
 In mé- di- o Ecclé- si- ae a-pé- ru- it 493,1
 Uprostřed chrámu otevřel (ústa)

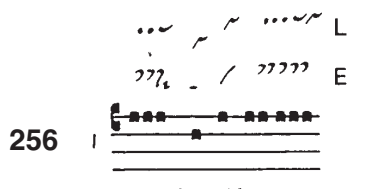
Reperfuse má tu za úkol potvrdit kadenci ale též dát příslušným slovům výrazný profil.

Pokud se na koncové slabice vyskytne více než třítónová kurentní reperfuse, znamená to neobvykle silné vyzvednutí slova. To ovšem neznamená zvýšenou hlasitost a intenzitu (příklady č. 253, 254, 255, 256):

253 II 
 Scu-to circúm-da- bit te 74,1
 Štítem tě obklopí (tvá věrnost)

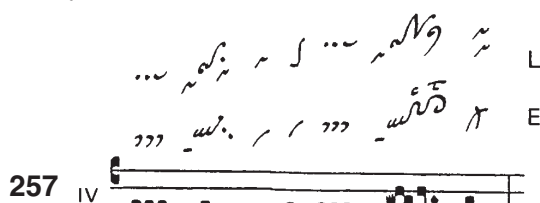
254 VIII 
 scu- to cir-cúm-da- bit te 77,1
 Štítem tě obklopí (tvá věrnost)

255 III 
 Ti-Bi di-xit cor-me- um, 88,2
Tobě řeklo mé srdce, (tvou tvář chci hledat)

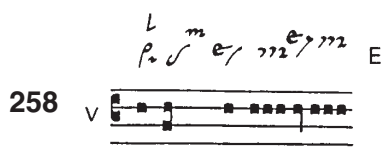
256 I 
 et lae-tá-bor 111,5
a budu se radovat (z tvého milosrdenství)

Uvedené rozšíření kurentní reperkuse na koncových slabikách jsou výrazem velké vnitřní emoce, buď velké radosti jako v uvedených posledních příkladech, nebo také obav (viz např. gr. Exsurge, GT 96 a 150). Je příznačné, že preferují subsemitonální stupně.

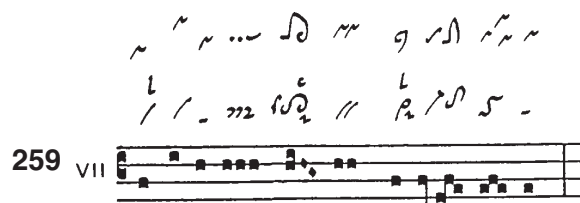
Kurentní reperkuse slouží někdy k ilustraci slova, jako v následujícím příkladu, kde skladatel ilustruje afekt slova „laetificantes“, tj. chvění duše vyvolané samotným tímto slovem:

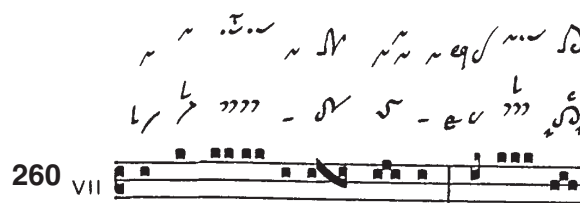
257 IV 
 lae-ti- fí-cántes cor-da, 309,3
(Příkazy Páně) obveselují srdce

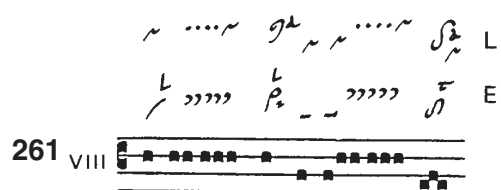
Jindy znamená kurentní, resp. nekurentní reperkuse přímo výklad textu:

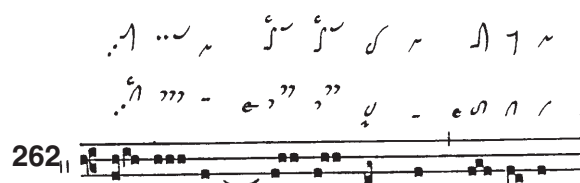
258 V 
 REGES Tharsis 58,5
Králové z Tharšíše

Použití sedmitónové částečně kurentní reperkuse má jistě za úkol vyvolat představu velké vzdálenosti, kterou museli urazit králové na své cestě do Betléma. S oblibou používají skladatelé chorálních melodií této reperkuse, je-li v textu řeč o božské sféře, o věčnosti a nekonečnosti, o Boží lásce k člověku a jeho lásce k Bohu. Další příklady jsou tohoto druhu:

259 VII 
 percí-pi-te re-gnum, al-le- lú-ia: 205,6
přijměte království, aleluja

260 VII 
 ab o-rí- gi-ne mun-di, al-le- lú-ia, 205,7
*(Království, které je pro vás připraveno)
 od začátku světa, aleluja*

261 VIII 
 pa-nem Ange-lo- rum 207,5
chléb andělů (jedl člověk)

262 I 
 o- mi- nus di- xit ad me: Fí- li- us me-
 us es tu, e- go hó- di- e gé- nu- i te. 41,3
*Pán řekl ke mě: „můj Syn jsi ty, já jsem tě
 dnes zplodil“.*

OBSAH

Předmluva	2
1. část Základy	3
Úvod	3
Postavení v západoevropské hudební historii	4
Nejdůležitější úseky historie gregoriánského chorálu	4
Doba rozkvětu (a začátky dekadence)	5
Rozšíření repertoáru a úpadek	5
Obnova	6
První etapa obnovy	7
Mensuralistické teorie	8
Druhá etapa obnovy	8
Notace tištěných knih	9
Vývoj chorální notace, kvadrátová notace, tabelární přehled, Pomocné prostředky	10
Názvy not podle solmizace	14
Latinský text	14
Gregoriánský repertoár, Kompoziční styl, Kompoziční technika	15
Recitav	15
Tonus recitativu	16
Psalmodie, Žalмовý tonus	17
Kadence, Různé styly žalmových tónů, Oktoechos a osm žalmových tónů	18
Modalita	19
Jednoduchá a slavnostní psalmodie, Osm žalmových tónů podle oktoechu	20
Žalmové tony mimo oktoechos, k pojmům tonus, modus a psalmonmodus	23
Žalmové tony k introitu a communiu	25
Antifonální mešní zpěvy, Introit	25
Communio	26
Responsoriální mešní zpěvy, Graduale, Alleluja	26
Offertorium	27
Tractus a Sekvence (tropus), Vysvětlení pojmů sekvence a prosa	27
Mešní ordinarium	27
Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei, Credo	28
2. část Úvod do interpretace	29
Všeobecné základy interpretace gregoriánského chorálu, Slovo jako prazdroj interpretace	30
Neumová značka jako prostředník mezi slovem a jeho hudebním ztvárněním	31
Melodie a její modální struktuární zákonitosti, Zákonitosti modologie	32
Modální transpozice, modální centonizace a modální modulace	36
Zprostředkovatelská úloha neumové značky pro interpretaci gregoriánského chorálu	37
Rukopisy relevantní pro studium semiologie, Rukopisy textů bez hudební notace, Rukopisy s adiaematickou notací	39
Rukopisy s diastematickou notací, Tabelární přehled neum a terminologické vysvětlivky	40
Terminologické vysvětlivky k pojmu „neuma“	44
Text jako východisko k porozumění rytmu gregoriánského chorálu, Hodnota slabik ve vztahu k jejich fonetickým vlastnostem a jejich funkci v textu a jejich artikulaci	45
Hodnota slabiky z hlediska její funkce ve slově, resp. ve významové jednotce textu a její rytmická	

artikulace, Rytmus jako oživující a pořádající fenomén ve sledu slabik, Rytmické artikulace, Rytmická analýza jednotlivých slov	47
Rytmická analýza slov v nadřazených významových jednotkách, Rozličné rytmické funkce artikulací	48
Hodnota slabik, respektive jednotónových neum	52
Hodnota slabiky a tónová značka: jednotónová neuma, Paleografická značka svatohavelská (SG)	53
Paleografická značka laónská (L)	54
Jednotónové neумы: paleografické formy a jejich melodický význam	55
Paleografické formy	56
Melodický význam, Jednotónové neумы v SG, Virga a tractulus	57
Tractulus v textově podmíněné funkci, Gravis	58
Punctum v rukopisu C, Oriscus, Důsledky pro melodickou restituci	59
Jednotónové neумы v laónské notaci, Dodatková písmena v SG notaci	60
Dodatková písmena a tironské značky v L notaci, Několik vysvětlivek k písmenům	61
Relativní význam písmen	62
Dvojitý význam písmena „m“	64
Interpretace jednotónových neum. Jednotónová neuma v laónské notaci - její zprostředkující funkce mezi textem a jeho hudebním ztvárněním, Uncinus a punctum	65
Grafická modifikace uncinu a používání písmen	66
Jednotónová neuma v SG notaci - její zprostředkující funkce mezi textem a jeho hudebním ztvárněním	67
Grafické prostředky pro vyznačení menších notových hodnot, Punctum v rukopisu C a písmeno „c“	68
Písmena „st“, Grafické prostředky pro vyznačení větších notových hodnot, Episema a „tenete“	70
Písmeno „x“, Dvojité episema, Oriscus v L a SG notaci	72
Relativita dodatkových značek, Episema v SG notaci	74
Liquescenční jednotónová neuma v L a SG notaci	77
Opakování tónu v horizontální poloze	78
Značky pro horizontální opakování tónů a jejich zprostředkující funkce mezi textem a jeho hudebním ztvárně- ním, Základní formy, Značky métské (laónské) notace	79
Značky svatohavelské notace	80
Rozšířené formy horizontálního opakování tónů	82
Rytmické artikulace u horizontálních skupinových neum, Koncová artikulace, Značení koncová artikulace v neumovém písmu	83
Rytmicky podřadná funkce koncové artikulace	84
Začátková artikulace	85
Rytmická amplifikace ve spojení s horizontálními skupino- vými neumami	86
Vnitřní artikulace	88
Interpretace horizontálních skupinových neum na základě jejich hlubšího vztahu s textem a melodií, Nekurentní dvou- tónové horizontální opakování tónu, Nekurentní dvoutónová neuma na akcentované slabice, Nekurentní dvoutónová neuma na pretonické slabice	90
Nekurentní dvoutónová horizontální neuma na posttonické slabice	91
Nekurentní dvoutónová horizontální neuma na koncové slabice slova, Kurentní a částečně kurentní horizontální opa- kování tónu	92