

1. GREGORIÁNSKÝ CHORÁL

Tímto souborným termínem se označuje veškerý liturgický zpěv římské církve. Souborné označení v sobě skrývá samozřejmě řadu nebezpečí. Základní z nich je, že vztáhneme jediný termín na epochu několika staletí, během nichž se jednak mění jednotlivá inovační centra, ale i základní principy hudebního myšlení v důsledku společenského vývoje. I když údobí 6. - 9. století přináší relativně nejčistší slohový rozkvět gregoriánského chorálu, i zde je možno a nutno předpokládat řadu vlivů světské a profánní hudby. Východiskem evropské hudby se na dlouhou dobu stal soubor kanonizovaných jednohlasých liturgických zpěvů z poloviny 6. stol., kdy byly sjednoceny a utříděny papežem Gregorem (vládl v letech 590-604).

Dějiny a vývojem gregoriánského chorálu se zabývá gregorianistika. Studuje jednotlivé památky, všímá si univerzální podoby chorálu ve vztahu k individuálním odchylkám jednotlivých center, v nichž je možné spatřovat lokální, popřípadě i etnické vlivy - tedy cosi jako předobraz národních zvláštností hudby. Gregoriánský chorál dnes chápeme v širším významu jako melodický fond, z něhož se po mnoho staletí obohacovaly jednotlivé, postupně se vyčleňující národní kultury a který zasáhl svým způsobem i oblast těžko rekonstruovatelné lidové hudby.

V návaznosti, v sousedství, ale i v opozici k chorálu a jeho liturgické platnosti pak vyrůstal styl světské písně od 11. do 15. století. Povšimneme si dále jejích základních forem a typů, které přesáhly svým významem lokální a dobovou platnost.

Římský antifonář - Antifonarium cento - pořízený za vlády papeže Gregora Velikého se stal kanonizovaným a závazným východiskem liturgie v celé křesťanské Evropě. Jeho základními formami jsou žalmy, hymny, sekvence a tropy. Obou prvních si všímáme v jiné souvislosti podrobněji, protože jsou historicky zakotveny v posledních fázích antického Říma a orientálních zdrojů jeho hudební tradice. Pokud jde o sekvence a tropy, tyto navazují svou pravidelností na hymnodickou tradici. Jednodušší stavbou byly obecně nejpřístupnějšími formami.

Repertoár gregoriánského chorálu (asi 3000 zpěvů) se člení do mešního repertoáru (Graduale Romanum, 1908) a repertoáru officií (Antiphonale Romanum, 1912). Oba celky byly spojeny a sloučeny do cyklu Liber usualis. Důležitým kritériem v chorálu je, zda se jedná o konstantní části (ordinarium) nebo o části proměnlivé (proprium - podle měnících se svátků). Liturgické texty chorálu pocházejí především z bible. Původně byly v řečtině, později v latině (Hieronymova Vulgata).

Podle utváření melodiky se někdy dělí chorál na accentus (jakýsi druh liturgického recitativu)



a concentus, což je druh volněji utvářené melodiky.



Jindy se s výhodou hovoří o sylabických aspektech chorálu. V rámci tohoto sylabického "stylu" chorálu lze rozlišit

- a) zpívanou recitací na jediném tónu (recitanta) s vyznačováním syntaktických úseků. (Melodicky vyspělejšími útvary v rámci tohoto cyklu jsou antifony officia, Credo a rytmicky diferencovanými útvary pak jsou hymny a sekvence.)
- b) zpěvy se skupinami dvou až čtyř tónů pro jedinou slabiku (Introitus, Communio z mešního propria, Kyrie, Sanctus a Agnus Dei ze mše)
- c) melismatický styl s velkým počtem tónů na jedinou slabiku s tzv. koloraturami (střední části mešního propria, Graduale, Tractus, Alleluja, Offertorium).

U forem gregoriánského chorálu lze rozlišit tři odlišné skupiny:

- a) prokomponované útvary (Gloria, Sanctus, Credo z mešního ordinaria, Graduale, Offertorium a Communio z mešního propria)
- b) strofické útvary (především hymny a sekvence, Kyrie a Agnus Dei z mešního ordinaria)
- c) cyklické útvary - zpěvy s opakováním určitých úseků.

Velmi diskutovaná a ne zcela dořešená zůstává otázka rytmu gregoriánského chorálu. Spor o rytmickou interpretaci gregoriánského chorálu nejlépe vyjadřují krajní stanoviska tzv. aequalistů, tj. zastánců uplatňování stejných rytmických hodnot pro větší úseky a tzv. mensuralistů, kteří vycházejí z předpokladu, že se v gregoriánském repertoáru střídají krátké a dlouhé rytmické hodnoty.


Při interpretaci gregoriánského chorálu se uplatňovaly skupiny školných chrámových zpěváků, tzv. školy (scholae cantorum). K dvěma základním typům zpěvu chorálu patří antifonální technika (antifona) -

tj. zpěv dvou odpovídajících si sborových skupin a responsoriální technika (responsorium), v níž se střídá sólista a sbor.

Zvláštní odnoží gregoriánského chorálu je populární a zejména v románských zemích pěstovaná cantio nebo také cantilena. Jedná se o neliturgický jednohlasý zpěv, který může časem proniknout do liturgického prostředí (např. z procesí). Tyto písně v národních jazycích měly velký význam pro autonomizaci domácích hudebních kultur. Formálně se blížily sekvenci, tropu nebo hymnu a pro svou pravidelnou stavbu a jednoduchou sylabickou podobu dosahovaly velké popularity. V českém prostředí je označujeme jako lidové duchovní písně a jejich nejvýznamnějším zástupcem je nejstarší česká píseň Hospodine, pomiluj ny, vzniklá zřejmě ve 2. polovině 11. století nebo v 1. polovině 12. století.

1.1 Žalm - psalmus - psalmodie (tvorba žalmů) vznikl v raných fázích vývoje křesťanství jako daklemační formule ke zvláštnímu přednesu textů z bible a modliteb. Melodie v žalmu zvýrazňuje význam textu, člení jej na přehlednější úseky a řídí se syntaktickou stavbou věty.

Příklad žalmu spolu se základními termíny, které používá:



Be - a - ti im - ma - cu - la - ti in vi - a qui am - bu - lan - ti in le - ge do - mi - ni
INITIUM TENOR MEDIANTE INITIUM TENOR TERMINATIO

Initium: začátek psalmodické recitace - obvykle zvedá melodii na "tenor", tedy na tón, na němž se delší dobu recituje a melodie se zde zdrží (etymologie označení "tenor" to jasně připomíná - teneo, tenere - držeti, případným dokladem je staročeský překlad latinského označení "tenor" - držie.

Po oddeklamování menšího nebo většího počtu slabik na tenoru nastupuje medianta, hudební vyjádření cézury v textu, jakýsi poloviční závěr, oddech. Na další recitování na novém tenoru se přechází opět přes initium a závěr verše tvoří terminatio. Zvolená ukázka podává přesný přehled situace v psalmodii. Melodické členění věty mělo kromě zdůraznění významových celků i mnemotechnický význam. Protože v době psalmodie se předávala podstatná část repertoáru z generace na generaci pamětově, pomáhalo hudební psalmodické členění při zvládnutí rozsáhlých textových pasáží. Psalmodie navazuje na dědictví hebrejské kultury i na vlivy helénské rétoriky. Ustálené melodické členění věty se opírá o ve-

likou tradicí a mnoho různých podnětů od homérského recitování velkých epických celků až k psalmodii na půdě římské říše v době vznikajícího křesťanství. Vliv melodického členění věty, zastoupeného v našem případě psalmodií, se udržel a projevoval v řadě epických děl traktovaných ústním podáním prakticky až do naší doby.

1.2 Hymnus je vedle psalmu (žalmu) nejvýznamnější útvar rané křesťanské liturgie. Pevný řád dal hymnu především Ambrosius Aurelius, biskup z Milána (333-397). Podle svědectví Aurelia Augustina (354-430) se právě za Ambrosiova působení rozšířila v Miláně hymnodie, a to ... "secundum morem orientalium partium"... - tedy podle způsobu orientálních hudebních kultur. V Ambrosiově době v pozdním údobí římského dominantu byl oním "orientálním" vlivem především vliv syrských křesťanských obcí, odkud do tradičních center římské říše přicházely hymny. V ambrosiánských bazilikách zaznívaly hymny ve sborové interpretaci vzájemně si odpovídajících skupin (antifona). Ambrosius zřejmě pro hymny ustálil pravidelný rytmus a konstantní délku veršů. Tím se hymny přiblížily velkému počtu konzumentů a získaly si značnou popularitu. Izorytmický model (např. jamb U — , trochej — U , daktyl — U U nebo jiné a složitější) dodává hymnu pádnost. Tato technika se proto udržela prakticky u všech hudebních projevů, usilujících o pravidelnost a srozumitelnost zhudebněného textu, do chronologicky velmi vzdálených oblastí. Srovnáme-li bez ohledu na konkrétní historickou platnost textově i významově zcela rozdílné útvary, vidíme dosah hymnodie až do nedávné minulosti i přítomnosti.

a) Ambrosiánský hymnus:



b) Anglický carol z r. 1415:



- clo — ri — a Oure Kynge went forthe to Nor-man-dy with

gra-ce and might of chy-val — ry *ald.*

c)

Navštev nás, Kri - ste žá - dí - cí, pa-ne svě-ta vše-mo-hú - cí

1.3.1 Organum - technika dvojhlasu a později vícehlasu vyvíjející se v evropském hudebním myšlení výrazněji od 9. a 10. století. Termín "organum" přešel do středověké hudby z antické teorie a praxe a měl již v pozdní antice několik různých významů. V rozmezí 9. a 10. století se jím označoval vícehlasý zpěv, výsledný zvuk několika (především dvou) hlasů a plné znění, pro něž tvořily nejlepší zvukovou představu varhany, jež byly přeneseny do západní Evropy z Byzance teprve za Pipina Krátkého (714-768). Improvizované dvojhlasy se uplatňovaly zřejmě nepřetržitě od rozpadu římské říše. Představa nějakého "vzniku" dvojhlasu a vícehlasu je mechanická a nesprávná. Spíše jde o to, že tuto existující hudební praxi se teprve od 9. století snažili teoretikové včlenit do systému hudby a vytvořit pro ni pravidla. Již pozdní antika znala poměrně složité způsoby vícehlasu a heterofonie. V okruhu milánského biskupa Ambrosia Aurelia (333-397), známého pěstitele hymnů, se zřejmě zpívalo vícehlasně. Teoretické základy praxe, které zřejmě trvala velmi dlouho a navazovala až na antické kořeny, položil teprve Hucbaldův traktát *MUSICA ENCHIRIADIS* z konce 9. století, který byl

v následujících stoletích pečlivě a často opisován. Hucbaldovská diafonie (dvojhlas) připojuje k základnímu hlasu (vox principalis nebo také cantus) spodní kvartu nebo kvintu (vox organalis). Takto vzniklé organum se zásadně vyhýbá tritonu (zvětšené kvartě, nazývané středověkými teoretiky diabolus in musica - ďábel v hudbě) tak, že se tritonus odstraňuje alterací.

Kvinta a kvarta se staly nejběžnějšími intervaly hucbaldovského organa, zatímco tercie a sexta byly považovány dlouho za nedokonalé konsonance a jejich plné prosazení způsobila zřejmě tradice lidové hudby a silný vliv hudební Anglie, kde tercie a sexty vstupovaly do organální techniky daleko běžněji než na kontinentě.

Př. kvartového organa:

Rex cae-li do-mi-ne ma-ris un-di-so-ni

Rex cae-li do-mi-ne ma-ris un-di-so-ni

1.3.2 Někdy se rozlišuje mezi tzv. starým a novým organem. Za fázi starého organa se považuje vokální praxe klášterních kostelů s mnišskými sbory, kodifikovaná mnohem později traktáty typu Hucbalda. Od konce 11. století nastupuje nové organum. Projevilo se výrazně především v repertoáru památek jihofrancouzského kláštera Saint-Martial. Zde se osamostatňuje vox organalis a současné zaznívání obou hlasů je označováno jako discantus. To je velmi důležitý a dynamický moment v dějinách vícehlasu, protože je jím nastolena situace osamostatňujících se hlasových linií prostřednictvím stranného pohybu a zejména protipohybu. Vox organalis je stále častěji označován jako duplum - tedy druhý hlas. Tento druhý hlas bývá někdy velmi pohyblivý a obsahu je mnoho melismat (až 20 not proti jediné notě cantu). Cantus je pro svou menší pohyblivost, s níž přináší liturgické objekty, často označován jako tenor.

1.4 V této době se objevila také technika conductus, která se liší od melismaticky bohatých diskantujících hlasů tím, že zhudebňovala "notu proti slabice" a pracovala obvykle a rýmovanými a periodicky budovanými texty. Sylabické textování a písňový charakter conductu vedou k tomu, že bývá někdy značován i za jakousi vstupní "pochodovou" hudbu před vlastní liturgií, k níž conductové útvary nepatří.



2. SVĚTSKÁ PÍSEŇ A JEJÍ PODOBY DO 14. STOLETÍ

Již při výkladu gregoriánského chorálu jsme konstatovali, že paralelně s tímto významným a dlouhodobě zakotveným typem hudebního myšlení se vyvíjela v nejrůznějších podobách světská píseň, která navazovala na podněty chorálu, dotvářela je, ale také vyrůstala z jiných principů a spěla k jiným tvarům. Při výkladu světské písně z údobí hlavního působení gregoriánského chorálu se obvykle zdůrazňuje její monodiální charakter. V poslední době jsme podstatně ustoupili od úzce monodiálního pojetí světské písně a představujeme si ji ve spojení s heterofonií a všemi formami a technikami organa dané doby.

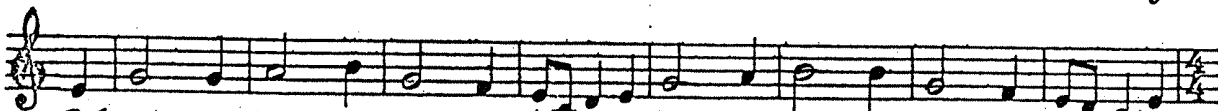
Všimneme si nyní přehledně jen nejdůležitějších zástupců v souvislosti s význačnými nositeli a pěstiteli jednotlivých forem.

2.1 Píseň cansó je jednou z nejstarších forem světského zpěvu. K dokonalosti přivedli tuto formu occidanští trobadoři a severofrancouzští truvéři; u nichž se podle syžetu objevovaly různé specifikované písňové útvary - např. ballade, virelai, rondeau, chanson de danse - taneční píseň, pastorála, dialogová píseň (le debate). Mnohdy je důležitější významový zřetel textu, který pomůže lépe určit formový typ, protože hudební formy jsou navzájem příbuzné i u vzájemně odlišných žánrů. Výrazným typem písňové lyriky je např. alba (česky svítáníčko), milostná píseň milenců, kteří se ráno loučí.

Pro pastorálu je příznačný jambický rytmus $\cup -$, hojně zastoupená je i taneční píseň, např. staročeská Stratilať jsem milého. U trobadorů se objevila častá symetrie - t.j. sklon k členění po pravidelných úsecích - našich dvojtaktích. To spolu s jonským materiálem tvořilo postupně základ melodického (a později harmonického) myšlení, které narušilo gregoriánský chorál a nadvládu církevních modů. Většina popsaných formových útvarů střídá dva kontrastní oddíly, z nichž jeden bývá zřetelně jednodušší a přístupnější (refrén). Převaha jediného rytmického modelu dodává písni koncentraci a jednotnou atmosféru. Formy trobadorů a jejich lyrika se šířily na sever Francie, kde se sice neujala provencálská occidanština, ale zato se plně uplatnily podněty trobadorů mnoha generací. Některé písňové útvary se těšily široké popularitě a lze je považovat za téměř zlidovělé útvary. Za všechny uvádíme stantipes Kalenda maya Raimbaulta de Vaquerias z přelomu 12. a 13. století. Jedná se o ojedinělý doklad jedné ze dvou nejčastějších instrumentálních forem údobí trobadorů - stantipes (estampida) podložené básnickým textem. Vedle estampidy se při improvizované instrumentální hře objevovala jednodušší forma pohyblivějšího charakteru ductia.



*Ka - len - da maya, Ni fuelhs de faya Ni chanx d'au-zelh ni flors de gla-ya.
Non es quem playa Pros dom-na guaiya, Tro qu'un y-snelh messat - gier a - ya.*



Del vas-tre behl cors, quem re-tra-ya Pla-zer no-velh qu'a mors ma-tra-ya. E



ja-ya E'm traya Na vos domna re-ra-ya. E chaya De playa lge-losans quem nes-tra-ya.

2.2 V Německu se vlivy trobadorů a truvérů promítly do hnutí minnesangu. Němečtí minnesängři rozvinuli námětové okruhy trobadorů a truvérů a převzali jejich základní formy a techniky. Německé minnesangy pronikly výrazně i na českou půdu. Praha a české země se staly křižovatkou významných minnesängřů (Heinrich von Meissen zvaný Frauenlob) za vlády posledních Přemyslovců, kteří minnesang podporovali a dokonce se sami aktivně podíleli na jeho vytváření (Václav II.). Němečtí minnesängři ovničili českou písňovou tvořivost 13. a 14. století a jejich vlivy doznávaly ještě ve 2. polovině 14. století. V minnesangu je častou formou lejch, který navazuje na francouzskou trobadorskou a truvérskou formu lai a virelai. Jednoduché i složitější útvary s refrémem se staly předobrazem pozdějších variačních a rondových forem.

2.3 Zvláštní a velmi významný okruh zastupuje již zmíněná lidová duchovní píseň. Hudebně vyrůstá z chorálního základu a i textově čerpá ze základních liturgických termínů, které však vesměs konkretizuje s ohledem na národní společenství, v němž vzniká. Neliturgické texty takovýchto písní mají předpoklady, aby zastupovaly státní a národní funkce na bázi raného a vrcholného feudalismu. Nejúspěšnější a nejvhodnější z nich proniknou později i do liturgické sféry, jako je tomu i v případě dvou nejstarších českých lidových duchovních písní, Hospodine, pomiluj ny a Svatý Václave. Adjektivní přívlastek "lidový" chápeme především v tom významu, že písně byly často zpívány za aktivní účasti velkého lidového kolektivu, při významných okamžicích národa (korunovace panovníků, bitvy atd.). Proces feudalizace v českém prostředí ostatně výrazně obráží podstatný rozdíl mezi písněmi Hospodine a Svatý Václave. Zatímco v první z nich se hovoří jen obecně o míru v zemi, je druhá píseň daleko konkrétnější a adresnější svými jednoznačně vyslovenými adjektivními přívlastky (vévodo české země...).

Píseň s refrémem se stala zejména v českém prostředí dominantní formou jak ve 2. polovině 14. století, tak zejména v době husitského revolučního hnutí i během 16. století v kancionálové české produkci. Základní princip, zformovaný v období 10.-14. století, doznával jen menší obměny a přetrvával až do nástupu melodicko-harmonického stylu, který se v české hudbě projevil sice již na přelomu 16. a 17. století v návaznosti na evropské podněty, ale uplatnil se v českém hudebním myšlení samostatně až od 2. poloviny 17. století.

3. ARS ANTIQUA A JEJÍ FORMY

Výrazným centrem hudebního vývoje se stala od 2. poloviny 12. stol. a v průběhu celého 13. století Paříž a kůr její katedrály, která se později nazývá Notredamská. Podle ní bylo zpětně označeno celé údobí vícehlasých forem a technik. Záměrně volíme toto slovní spojení, abychom zdůraznili úzké sepětí obou termínů v této fázi vývoje hudebního myšlení. Technika víc než kdy jindy má podobu ustálených útvarů, jejich spojováním vzniká vlastní forma. Vlastní vývoj probíhá pochopitelně složitěji a nelze jej zjednodušovat.

Základní hudební památkou notredamské katedrály je Magnus liber Organi de Graduali et Antiphonario pro servitio divino multiplicando (zkráceně obvykle Magnus liber organi). Jejími tvůrci jsou Léonin (2. polovina 12. století) a Pérotin. Léonin (latinsky Leoninus, označovaný současníky jako "optimus organista" - tedy nejlepší tvůrce organ) sbírku zřejmě vypracoval v podobě dvojhlasu a Pérotin (latinsky Magnus Perotinus se soudobou přezdívkou "optimus discantor" tedy nejlepší tvůrce discantů /obě přezdívky jsou významově zřejmě velmi blízké/) sbírku opatřil třetím a výjimečně též čtvrtým hlasem a rytmicky Léoninovu předlohu přivedl k určitějším obrysům. Druhý hlas v organu byl označován jako duplum, třetí jako triplum, čtvrtý jako quadruplum. U Perotina jsme svědky příklonu k akordickému řešení organálních ploch. Mohutný rozvoj organa v pařížské škole způsobil, že se postupně objevil discantus jako technika opouštějící paralelní organální dvojhlas a střídající intervaly v protipchybu k základnímu hlasu (vox principalis). Discantus se stává postupně stále složitější a vytříbenější formou pařížského organa. Melismaticky bohatý discantus (discantus floridus-květnatý) vede k osamostatnění sopránu (svrchního hlasu), z něhož se stane v průběhu 14. století u forem italského trecenta projev blízký již něsemu chápání melodie.

Vedle organa a discantu jsou v pařížské organální škole důležité dva typy vícehlasé techniky a formového myšlení - conductus a motetus.

3.1 O conductu se zmiňujeme v jiné souvislosti, připomeňme tedy jen stručně, že se jedná o zpracování sylabicky děleného textu tak, že se každé slabice textu přisuzuje jeden tón (s malými výjimkami). Conductus prošel rozmanitým vývojem od dvojhlasého až po čtyřhlasý a významně ovlivnil i utváření akordiky a harmoniky v době, kdy převládala horizontální koncepce hudebního materiálu a polymelodické členění (v duchu periodizace Vladimíra Helferta). Conductus je rovněž významný tím, že není závislý na gregoriánském chorálu a je vlastně souborně dílem jednoho autora, zatímco jiné formy a techniky používají alespoň úryvků gregoriánského chorálu.

3.2 Motetus se stává velmi frekventovanou technikou a formou liturgické a neliturgické hudby. K základnímu hlasu (tenor), vzatému z gregoriánského repertoáru, se připojuje pohyblivější duplum (druhý hlas) označované právě pro svou větší pohyblivost jako motetus. Toto označení se stalo názvem pro celý útvar a techniku, jak jsme toho ostatně svědky v mnoha obdobných případech. Ve světském motetu proniká do druhého hlasu (dupla), po případě do třetího hlasu (tripla) národní jazyk - např. francouzština. Každý hlas je rytmicky i textově samostatný. To je samozřejmě krajní poloha motetu a v praxi vidíme i tendence o přibližování hlasů a jejich sjednocování, které se zejména projevuje později.

Ukázka vyspělé motetové techniky je z moteta Petra Wilhelmi de Grudencz: *Atque nimis denegans - Hiis denegans - Salvatoris pisticus - Praesulem ephebeatum*; dokládá vyspělé motetové umění v Čechách 2. poloviny 15. století:

at-que ni-mis denegans ni-mis
hiis dene-gans hiis dene-gans *ald.*
sal-va-to-nis pisticus stirpe tu eu-genius
praesu-lem e-phebea-tum tra-be-a-tum

3.3 Chanson patří k významné a velmi frekventované formě, jejíž funkce a tvar se vícekrát v dějinách hudebního myšlení podstatně změnily. Zachován zůstává zpěvní základ chansonu po dobu delší než 7 století. Chanson je typický jako žánr a forma především v románské a zvláště ve francouzské oblasti. První chansony (cansó), navazující vlastně na antickou ódu, vytvářeli occidanští trobadoři.