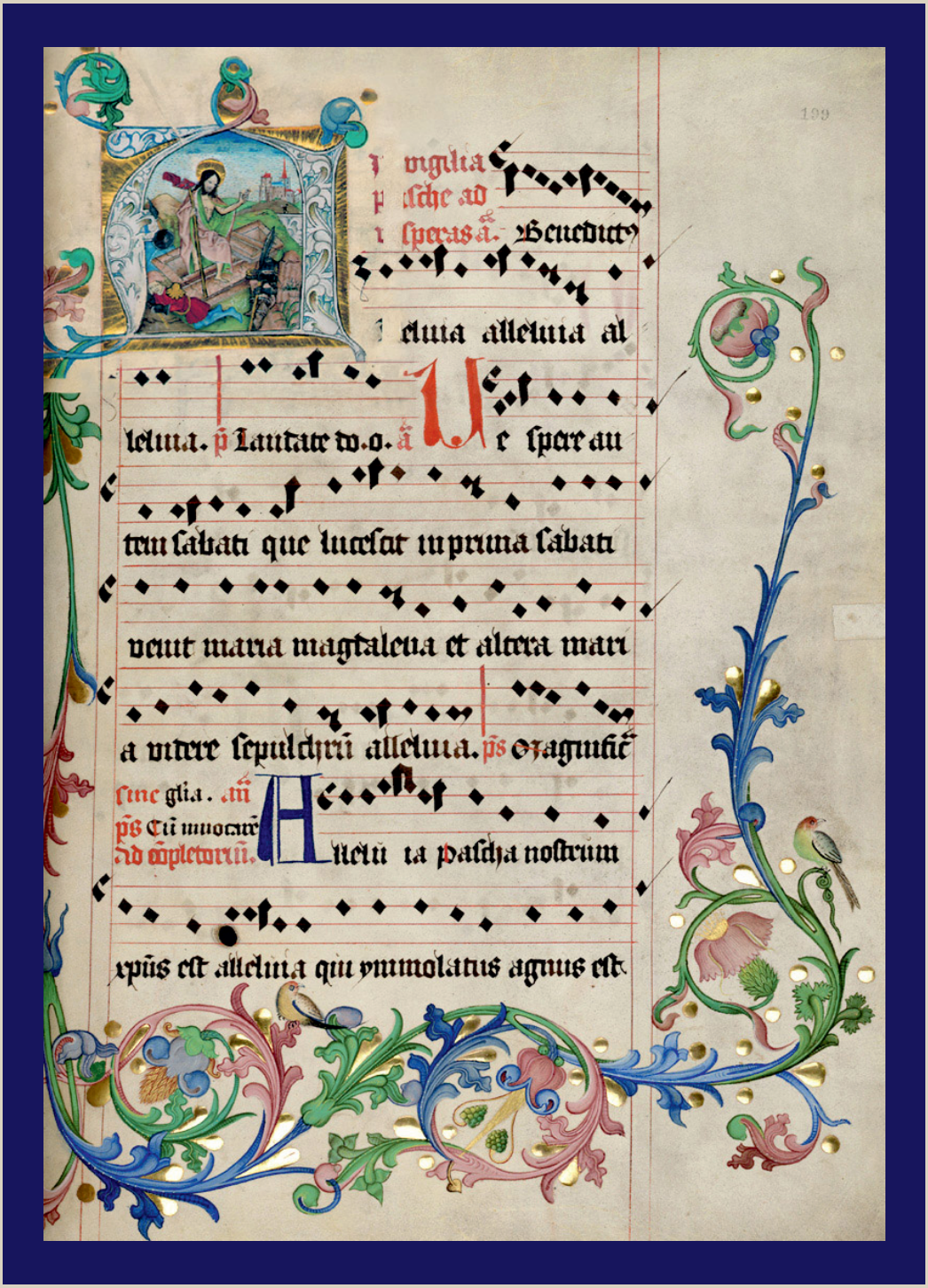


Janka Lalinská-Serra

Melodické formule ako formotvorný prvok gregoriánskeho chorálu

Janka Lalinská-Serra

MELODICKÉ FORMULE AKO FORMOTVORNÝ PRVOK GREGORIÁNSKEHO CHORÁLU

© Janka Lalinská-Serra
© VERBUM - vydavateľstvo KU

Recenzenti
PaedDr. Rastislav Podpera, PhD.
Mgr. art. Stanislav Šurin, PhD.

Obrázky na obálke a v publikácii boli prevzaté z elektronickej verzie Bratislavského antifonára II: MEMORIA SLOVACIAE – MEDII AEVI MANUSCRIPTA.
Vydavateľ: Slovenská národná knižnica v Martine

VERBUM – vydavateľstvo Katolíckej univerzity v Ružomberku
Hrabovská cesta 5512/1A, 034 01 Ružomberok
http://uv.ku.sk, verbum@ku.sk

ISBN 978-80-561-0350-0

OBSAH

ÚVOD 5

TEORETICKÁ ČASŤ

1. HISTORICKÉ PREDPOKLADY VZNIKU A VÝVOJA GREGORIÁNSKEJ MODALITY 13

Rím 16
Méty 19
Šírenie a transformácia métsko-gregoriánskeho chorálu 23

2. GREGORIÁNSKA MODALITA V RÁMCI VÝVOJA ZÁKLADNÝCH GREGORIÁNSKYCH ŽÁNROV 30

Kantilácia 30
Responzoriálny a antifonálny typ 32
Čisto vokalizovaný jubilus 34
Hymnus 35

3. GREGORIÁNSKA MODALITA – MÓDY – MELODICKÉ FORMULE 37

Teórie o pôvode gregoriánskej modality 37
Charakteristika gregoriánskej modality 45
Gregoriánske módy a modálne formule 47
Gregoriánske melodické formule 53

PRAKTICKÁ ČASŤ

4. PRINCÍPY TVORBY GREGORIÁNSKEHO CHORÁLU 61

Verbálny inštinkt 63
Modálny inštinkt 66

5. ANALÝZA VYBRANÝCH SPEVOV OMŠOVÉHO PROPRIA PODĽA SYSTÉMU OCTOECHOS 69

I. módus: Introit *Státuit.* 71
I. módus: Ofertórium *Iustórum*. 73
II. módus: Introit *Dóminus illumináti*o. 75
II. módus: Aleluja *Veni Sancte Spíritus*. 77
III. módus: Introit *Vocem iucunditátis.* 79
III. módus: Graduál *Adiútor*. 81
IV. módus: Introit *Nos autem.* 84
IV. módus: Introit *Resurrexi*. 86
V. módus: Ofertórium *Reges Tharsis* 87
V. módus: Graduál *Propter veritátem* 89
VI. módus: Introit *In médio* 91
VI. módus: Comúnio *In splendóribus*. 92
VI. módus: Comúnio *Qui mandúcat*. 93
VII. módus: Comúnio *Factus est repénte*. 94
VII. módus: Graduál *Laetátus sum.* 95
VIII. módus: Introit *Spiritus Dómini* 97
VIII. módus: Tractus *De profúndis*. 99

6. INTERPRETÁCIA 102

Text a rytmus 103
Neumy 105
Melodické formule 106

ZÁVER 109

PRAMENE A LITERATÚRA 113

PRÍLOHA 121

ÚVOD

Pojem gregoriánsky chorál nie je pre súčasného hudobníka neznámy. Jednotlivé slovníkové definície sa zhodujú v jeho základnej charakteristike. Označujú ho ako jednohlasý liturgický spev rímskokatolíckej Cirkvi. Liturgická tradícia Cirkvi nám v gregoriánskom chorále zanechala komplex vokálnych monodických spevov skomponovaných na báze latinských biblických textov. Preto sa o ňom tiež niekedy hovorí ako o spievanej Biblii. Zámerom gregoriánskych melódií bolo podporenie duchovného rozvoja človeka a pomoc pri lepšom chápaní a prežívaní jeho kresťanskej viery. Pri prvom počutí sa nám gregoriánsky chorál javí ako monotónny spev. „Mätie" náš sluch, ktorý nie je zvyknutý na modálnu hudbu. A predsa, gregoriánsky repertoár zjednocuje niekoľko storočí dejín hudby.

Spôsob jeho zápisu a prepisu do súčasnej notácie prestáva byť v poslednom storočí veľkou neznámou. V zahraničnej literatúre existujú rôzne klasifikácie jednotlivých notácií gregoriánskeho chorálu. Pracovné pole ďalej rozširujú sústavné výskumy jeho vývoja a interpretácie. Posledné dve sú oblasťami, v ktorých sa názory hudobníkov diametrálne odlišujú a vedú k polemikám. Mnohým by bolo možné predísť lepšou informovanosťou, ale tiež hlbším štúdiom prameňov. Nejde len o štúdium samotných neumových manuskritov. Toto hĺbkové štúdium zahŕňa i pramene v oblasti dejín a etnomuzikológie. Informácie z uvedených oblastí zohrávajú nemalú rolu pri jeho interpretácii. Vedú k eliminácii množstva interpretačných postupov, niekedy až príliš svojvoľných.

Prvé teoretické reflexie gregoriánskeho chorálu siahajú do stredoveku. K najslávnejším stredovekým teoretikom zaoberajúcim sa modálnou štruktúrou gregoriánskeho chorálu patril Quido z Arezza[1]. V jeho prácach nejde o revolučné myšlienky. Bol predovšetkým pedagógom. Snažil sa

[1] *Micrologus, Regulae rythmicae, Aliae regulae.*

teoreticky zachytiť podobu gregoriánskeho chorálu svojej doby. Intonáciami a intervalmi gregoriánskeho chorálu sa v stredoveku zaoberal Lipphardt[2]. Okrem neho v stredoveku známy Aribon[3] (+ cca. 1088), ktorý ako jediný teoretik vtedajšej doby nebol klerikom. Modálnu gregoriánsku teóriu nájdeme i u Johannesa z Afflighemu[4] a ďalších teoretikov. Väčšina autorov sa snažila nájsť pôvod gregoriánskej modality v gréckej hudobnej teórii. Tento trend pokračoval prakticky až do XX. storočia, kedy začal byť postupne nahrádzaný teóriou archaických módov[5]. Radikálnou reflexiou gregoriánskeho chorálu sa stala už v stredoveku v čase jeho najväčšieho rozkvetu tzv. cisterciánska reforma v rokoch 1134-1140. Až v XVI. storočí ju vystriedala nová reforma v podobe edície Medici. Táto bola dlho nesprávne spájaná s autorstvom Giovanni Pierluigi da Palestrina. Reforma začala približne v roku 1577. Graduál však definitívne vyšiel až v roku 1614 a v roku 1848 bol reeditovaný. V tomto období už začalo fungovať paleografické scriptórium v benediktínskom kláštore Solesmes. Zároveň vzplanul akýsi boj medicijcov proti Solesmes. Skončil výhrou Solesmes, ktorého štúdium gregoriánskych manuskritov dalo zrod edícii Vaticana[6], neskôr ešte prepracovávanej a stále čakajúcej na vylepšené autentickejšie vydanie. V XX. storočí sa začali popri tendenciách Solesmes objavovať názory opierajúce sa o nové objavy etnomuzikológie a hudbu „primitívnych" národov. Vychádzajú z faktu, že pôvodný gregoriánsky chorál nebol európsky, ale prinesený do Európy kresťanmi z Orientu. Väčšina takýchto názorov však súvisí skôr s interpretáciou než so samotnou teóriou. Literatúra o gregoriánskom chorále je teda viac než bohatá a neustále sa rozširuje o nové a rozmanité pohľady.

2 *Tonaire de Leipzig*. 1075.
3 *Musica aribonis*.
4 *De Musica*. 1100.
5 Claire, Dom Jean: *L´évolution modale dans les répertoires liturgiques* occidnetaux, Révue grégorienne č. 40, Solesmes 1962; č. 41, Solesmes, 1963; Études grégoriennes č.15, Solesmes 1975.
Claire, Dom Jean: *L´évolution modale des antiennes*, Revue grégorienne č. 41, Solesmes 1963.
Claire, Dom Jean: *Les répertoires liturgiques latins avant l´octoéchos,* Études grégoriennes č. 15, Solesmes 1975.
6 *Kyriale* (1905), *Graduale* (1908), *Antiphonare* (1912).

Cieľom tejto práce je analýza vybraných častí omšového propria na základe melodických formúl. Z hudobného hľadiska sú melodické formule základnými stavebnými kameňmi každého spevu. K ich úplnemu pochopeniu je však nevyhnutná analýza textu. Ten je prvotným základom samotného gregoriánskeho chorálu. Preto prepájam praktické interpretačné skúsenosti v oblasti gregoriánskeho chorálu s ich teoretickou reflexiou na strane jednej, a s lingvistickou a historickou na strane druhej. Len syntetická historicko-lingvistická základňa umožňuje objektívnu hudobnú analýzu a interpretáciu. Pokúšam sa načrtnúť priebeh vytvárania gregoriánskej modality, spôsob chápania modálnych melodických formúl a jeden z možných postupov ich interpretácie. Práve teoretické reflexie pôvodného gregoriánskeho chorálu, podobne ako v oblasti ostatných hudobných druhov a žánrov, sú východiskovým bodom interpretácie. Keďže táto práca prirodzene smeruje od teoretických reflexií k interpretácii, môže pozitívne stimulovať a ovplyvniť interpretáciu gregoriánskeho chorálu.

Východiskovými prameňmi tejto práce sú kópie rôznych manuskritov, predovšetkým Sankt Gallen, Laon, Akvitánia (Aquitaine - Saint Yrieix), Benevent, Montpellier a iné. Druhým prameňom sú knihy s liturgickými spevmi. V rámci literatúry sa opieram predovšetkým o spisy vychádzajúce z dielne benediktínov zo Solesmes.[7] Ide o práce podrobne pojednávajúce o jednotlivých neumových notáciách. Práve štúdium a pochopenie neum je základným hudobným predpokladom ďalšej práce s gregoriánskym chorálom. Literatúra o gregoriánskom chorále je obrovská a jej množstvo stále rastie. Avšak ani jeden z autorov mimo Solesmes by nemohol postúpiť v rozvíjaní svojich hypotéz bez základného neumového spracovania benediktínov zo Solesmes. Ďalším dôvodom, prečo som si vybrala doteraz neprekonanú literatúru o neumových notáciách zo Solesmes je fakt, že práve mnísi zo Solesmes sú pôvodnými školiteľmi odborníkov na celom svete. Mám na mysli základné školiace ohniská, ktorými boli spočiatku len Solesmes, ním vyškolený Rím a Paríž. Ich prostredníctvom Nemecko, Rakúsko, stredná

[7] Dom Eugène Cardine, Dom Jean Claire, Dom Joseph Gajard, Dom André Mocquereau, Dom Joseph Pothier, Dom Henri Potiron, Dom Daniel Saulnier, Dom Grégoire M. Sunol.

slovanská Európa, severná a východná Európa, a postupne i južná a severná Amerika, či dokonca Ázia (južná Kórea).

Na Slovensku sa problematikou gregoriánskeho chorálu zaoberali: Amantius Akimjak[8], Rastislav Adamko[9], Janka Bednáriková[10], Martin Štrbák[11], Rastislav Podpera[12] a ďalší.

Jadro tejto práce je rozčlenené do dvoch častí: teoretickej a praktickej. Každá obsahuje tri kapitoly.

Prvá kapitola približuje historické podmienky vývoja gregoriánskej modality. Načrtáva rímsko-galské obdobie jej formovania a ďalšie šírenie až po začiatky transformácie.

Druhá kapitola je stručným výkladom gregoriánskej modality v rámci vývoja základných gregoriánskych žánrov.

---

8 Akimjak, Amantius: *Gregoriánsky chorál v stredoeurópskom priestore,* Spišská Kapitula - Spišské Podhradie 1998, s. 251.
Takže: Akimjak, Amantius: *Gregoriánsky chorál ako teologický model liturgického spevu a duchovnej hudby,* In: *AT,* Trnava SSV 1998, roč. 1, č. 4, s. 10-14.
Takže: Akimjak, Amantius: *Úpadok a reštaurácia gregoriánskeho spevu,* In: *DP,* Trnava SSV 1991, roč. 72, č. 4, s. 166-170.
Takže: Akimjak, Amantius: *Liturgický spev a posvätná hudba v katolíckej bohoslužbe,* Levoča MTM 2013, s. 139, ISBN 978-80-89187-90-4.
Takže: Akimjak, Amantius: *Śpiewy międzylekcyjne w języku Słowackim po Soborze Watykańskim II.,* Lublin Norbertinum 2002, s. 380, ISBN 83-7222–120–0.

9 Akimjak, Amantius - Adamko, Rastislav - Bednáriková, Janka: *Spiski gradual Juraja z Kežmarku z 1426 roku = Graduale Scepusiense Georgii De Kesmark Anni 1426,* Lublin Norbertinum 2008, s. 605, ISBN 978-83-7222-340-1.

10 Bednáriková, Janka: *Základy gregoriánskeho chorálu,* Ružomberok PF KU 2003, s. 119, ISBN 80-89039-17-0.
Takže: Bednáriková, Janka: *Aktuálne liturgické a spoločenské postavenie gregoriánskeho chorálu,* In: Podpera, Rastislav (ed.): *Vývinové osobitosti pestovania liturgickej hudby na Slovensku,* Bratislava 2007, s. 93, ISBN 978-80-89135-18-9.

11 Štrbák, Martin: *Štvortónové neumy,* In: *AT* Trnava SSV 2003, roč. 6, č. 1, s. 11-13, ISSN 1335-3292.

12 Podpera, Rastislav (ed.): *Vývinové osobitosti pestovania liturgickej hudby na Slovensku,* Bratislava 2007, ISBN 978-80-89135-18-9.
Takže: Podpera, Rastislav: *Hudba v súčasnej liturgii ako predmet výskumu: Stratifikácia, determinanty rozvoja,* In: Podpera, Rastislav (red.): *Hudba v súčasnej liturgii,* Bratislava Ústav hudobnej vedy SAV 2006, s. 48, ISBN 80-89135-07-2.
Takže: Podpera, Rastislav: *Muzyczne wyznaczniki przeżycia religijnego podczas Mszy świętej,* In: Liturgia Sacra, vol. 16, no. 2, 2010, ISSN 1234-4214.

Tretia kapitola je v rámci prvej časti kľúčová. Podáva charakteristiku modality a samotných modálnych melodických formúl. Pripravuje zázemie piatej a šiestej kapitole.

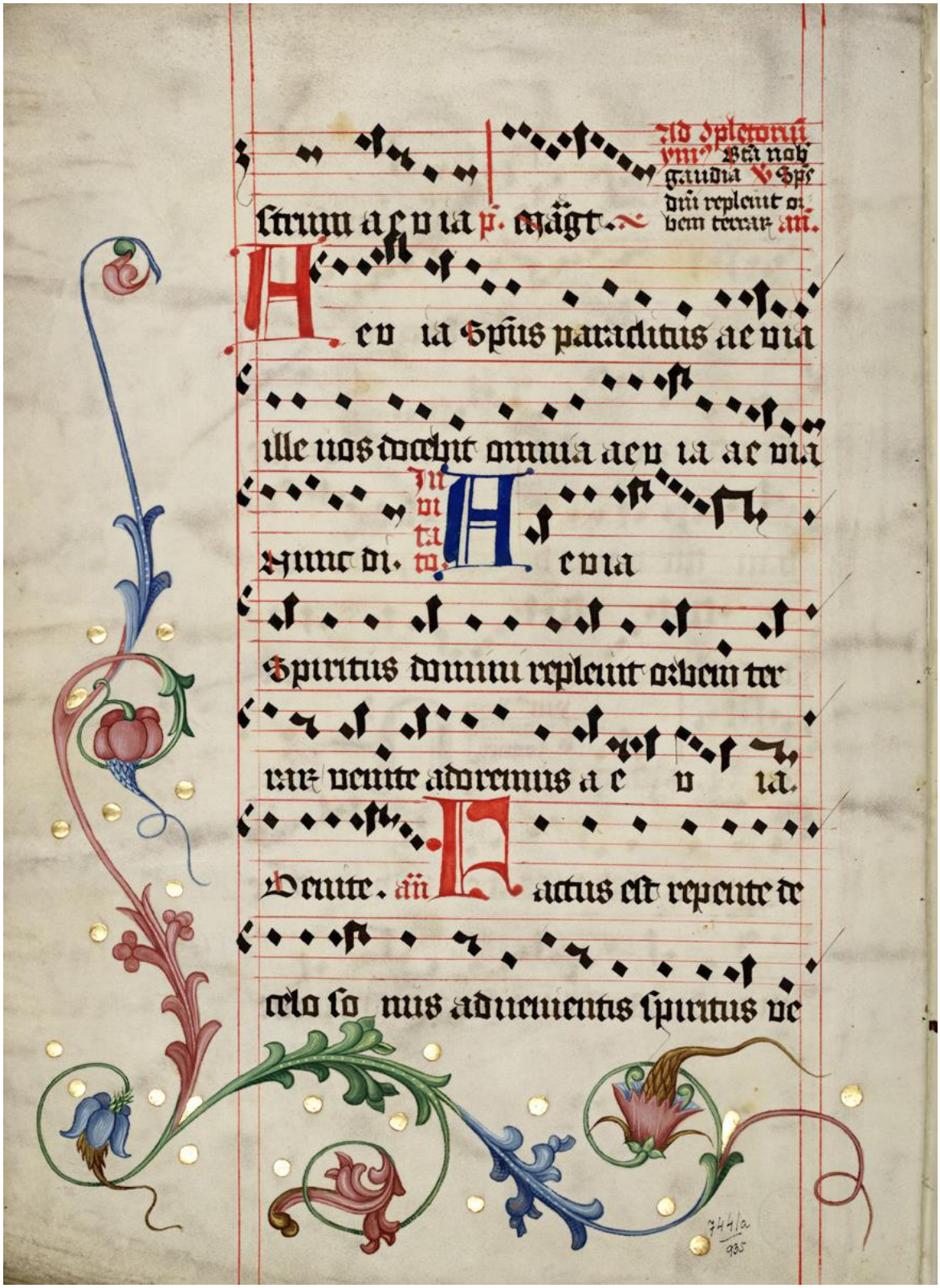
Štvrtá odkrýva možný spôsob tvorby gregoriánskeho chorálu. Vysvetľuje verbálny a modálny inštinkt tvorcov, ktoré sú základnými materiálnymi predpokladmi tvorby.

Piata a šiesta kapitola sú dominantnými kapitolami celej práce.

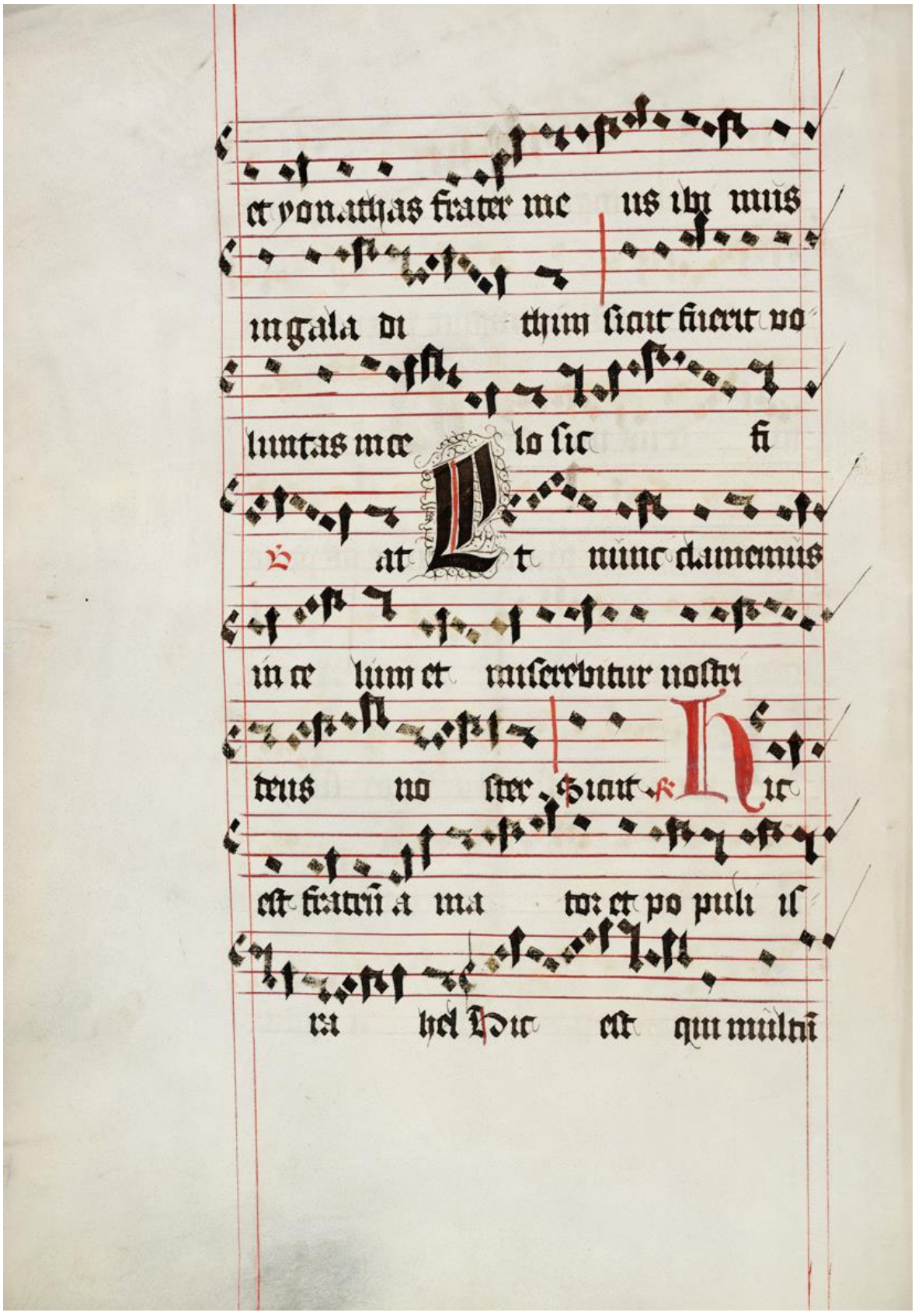
Piata analyzuje konkrétne spevy omšového propria usporiadané v rámci zaužívaného modálneho systému octoechos. Hĺbkovo skúma a popisuje zloženie jednotlivých melodických formúl v daných spevoch.

Šiesta objasňuje základné interpretačné postupy, ktoré sú vyústením predchádzajúcich teoretických reflexií a spätne ich ovplyvňujú. Uvádza do vzájomnej súvislosti rytmus textu, neumový zápis a melodické formule gregoriánskeho chorálu.

Paris, jubilejný rok 2000 - Nice, 2006 - Bytča, 2015 *J.L.-S.*



TEORETICKÁ ČASŤ



1. HISTORICKÉ PREDPOKLADY VZNIKU A VÝVOJA GREGORIÁNSKEJ MODALITY

Počiatky gregoriánskeho chorálu zostávajú stále nejasné. Jedným z hlavných dôvodov je nedostatok písomným zdrojov. Spoľahlivé písomné pramene datujú až začiatok IX. storočia. Z tohto obdobia sa zachovali prvé manuskrity, ktoré obsahujú neumy bez linajok. Tieto boli postupne od XI. storočia nahradené neumami a notami na linajkách. Základný fond gregoriánskeho chorálu však vznikal v dávnej minulosti pred IX. storočím. Vznik a šírenie chorálu nás teda jasne odkazuje na ústnu tradíciu. Akýsi prvý oficiálny základ bol nepochybne fixovaný okolo roku 600 za pontifikátu pápeža Gregora I. Veľkého[13].

Prirodzeným zákonom, ktorý viedol prvé obdobie formovania gregoriánskeho chorálu bola asimilácia všetkých možných použiteľných elementov. Prvotná Cirkev bola ďaleko od myšlienky sformovať konkrétny náboženský liturgický spev. Využívala predovšetkým vplyvy všetkých národov medzi ktorými sa šírila, a ktorým bola podriadená.[14] Vychádzajúc z histórie katolíckej liturgie, vznik prvotného chorálu možno prisúdiť antiochijskej a jeruzalemskej prvotnej Cirkvi.[15] Tieto dve centrá boli centrami prvých kresťanov. Konstantinopolis sa stal centrom kresťanstva až za vlády cisára Konštantína v III. storočí po Kristovi. Zároveň zastával rolu protipólu orientálneho gréckeho kresťanstva, zatiaľčo Rím rolu západného latinského kresťanstva.

Z uvedeného možno usudzovať, že gregoriánsky chorál sa zrodil zo sútoku helenistického orientu a keltského západu. Hudobný základ

[13] Bernard, Philippe: *Du chant romain au chant grégorien*, Éd. du Cerf, Paris 1996, s. 70.

[14] Démollière, Christian-Jacques: *L' art du chantre carolingien,* Éd. Serpenoise, Metz 2004, s. 13.

[15] *Dictionnaire d´archéologie chrétienne et de liturgie, 15 tomes,* Dir. Cabrol Fernand (1907-1948), Leclerc Henri(1913-1948), Marrou Henri(1948), Letouzey et Ané, Paris 1907-1953.

helenistického Grécka bol spojený s rôznymi pôvodnými vzájomne sa prelínajúcimi tradíciami Blízkeho Východu. Do nich ešte vstupovali vplyvy helenizovanej Male Ázie a Sýrie. Najstarším zachovaným kresťanským spevom, ktorý potvrdzuje tieto korene gregoriánskeho chorálu je úryvok z hymnu v archaickom móde od „g“[16]. Tento bol notovaný v gréckej antickej notácii na papyruse a je zmesou gréckeho a židovského štýlu.[17] Do antického Grécka patria typovo mnohé všeobecne známe liturgické latinské spevy (Kyrie XVI, Gloria XV, Sanctus a Agnus Dei XVIII, Gloria „More ambrosiano“, Te Deum a iné[18]). Sú vytvorené z melodických modálnych jadier e-g-a, g-a-h-a-h, ktoré sú zaraďované[19] k melodickým archetypom (postavené na „e“).[20] Tieto spevy však zároveň unikajú z rámca klasickej[21] gregoriánskej modality v prospech iného vkladu – židovského. Ten zahŕňa módusy „d“ a „f“. V tomto svetle nie je melodickou škálou dvojitý grécky tetrachord e-a/h-e, ale heptachord postavený na „d“ (D-e-F-G-A-h-C). Používanie módusov „d“ a „f“ bolo pravdepodobne favorizované pod vplyvom západnej galskej, čiže keltskej Európy. V IV. storočí bola Gália jedným z najprekvitajúcejších ohnísk kresťanskej kultúry. Galska tradícia sa zároveň tesne dotýkala gréckeho dedičstva. Jej hlavné mesto Trèves (dnešné Trier v Nemecku) bolo konkurenciou Ríma a mnohí galskí vzdelanci aktívne pôsobili na území dnešného Talianska.[22]

Obdobie formovania prvotných kresťanských spevov v Európe bolo teda obdobím elaborácie, počas ktorého sa formovala stredoveká kresťanská civilizácia, jej liturgia a spevy, v symbióze s pôvodnými európskymi kultúrami. I to je jeden z dôvodov, prečo teória pôvodu gregoriánskych módusov ako predĺžených antických gréckych harmónií býva spochybňovaná. Táto pluralita bola dokonca podporovaná okolo roku 600 i pápežom

16 Viz podkapitola *Teória archaických módov*.
17 Duchesne, Luis: *Origines du culte chrétien. Étude sur la liturgie latine avant Charlemagne*, Boccard, Paris 1925 (5. vydanie).
18 *Graduale Triplex* s. 763, 760, 767-768, 793, 838.
19 Hansen, Finn Egeland: *The Grammar of Gregorian Tonality*, Dan Fog Musikverlag, Copenhagen 1979.
20 Viz kapitola *Gregoriánska modalita*.
21 Ktorej je prisudzovaná klasická grécka zložka s modalitou od „e“.
22 David, Piere: *Études historiques sur la Galice et le Portugal du VI. au XII.siècle*, Éd. Belles Lettres, Paris-Lisboa 1947.

Gregorom I. Veľkým. V danom období sa zároveň začali mobilizovať ozbrojené skupiny proti rímskej okupácii na ochranu a udržanie keltských tradícií, čo bol jeden z historických predpokladov vzniku nového liturgického spevu.

Prototyp európskeho latinského liturgického spevu vychádzajúceho z helenistických, židovských a západoeurópskych (galských, starorímskych, milánskych, hispánskych a iných) komponentov sa formoval približne v IV. storočí. Na základe zachovaných manuskritov možno hovoriť o liturgickom speve milánskom, starorímskom, beneventskom, hispánskom a galskom. Paralelne s týmito západoeurópskymi liturgickými spevmi pokračoval vlastný rozvoj spevov orientálnych kresťanov v gréčtine, kopštine a aramejčine.

Liturgickým jazykom bola najskôr gréčtina. O to viac v Ríme, kde kresťanská komunita združovala predovšetkým emigrantov z Orientu. Hudobná tradícia, ktorá prišla do západnej Európy s prvými kresťanmi bola tradíciou orientálnych národov.[23] Preto sa nepochybne nápevy týchto národov miešali s posvätnými alebo svetskými spevmi evanjelizovaných národov. V III. storočí počet talianskych konvertitov značne vzrástol a latinčina postupne v priebehu IV. storočia nahrádzala gréčtinu. Gréčtina však nikdy úplne nevymizla z latinskej liturgie (viz Kyrie eleison, niektoré antifóny beneventského repertoáru a iné).

Gregoriánsky chorál, ako ho poznáme dnes, vyšiel z dvoch repertoárov: rímskeho a galského.[24] Pre pochopenie podstaty chorálu a pre jeho čo najobjektívnejšiu analýzu je potrebné bližšie poznanie týchto dvoch východzích bodov. Liturgické texty a modálna štruktúra rímsko-galského (gregoriánskeho) chorálu sa vyvinula a fixovala v Ríme. Galovia od polovice VIII. storočia texty a modálnu štruktúru rímskych spevov adaptovali a melodicky ich ozdobili podľa svojich zvykov. Niektoré galské spevy boli zachované (napr. z Veľkého Piatku), niektoré prevzaté od Rimanov pre obohatenie liturgie.

[23] Duchesne, Luis: ibidem.
[24] Viz príloha *Porovnanie rímskeho a métsko-gregoriánskeho spevu.*

Rím

Rímsky liturgický spev je hlboko zakorenený v kultúre neskorého staroveku. Pôvodné rímske spevy boli predovšetkým žalmy, čo dokazujú i archeologické nálezy v katakombách.[25] Ostatné biblické texty starého zákona boli používané menej. Melódie neboli veľmi početné a samotný spev bol dosť monotónny. Z pohľadu liturgických textov bola pôvodná rímska liturgia bohatšia než galská vo výbere, v počte a v rozmanitosti textov. Uprednostňovala slávnostnosť a vyhýbala sa dlhým individuálnym výlevom.

Rímsky spev[26] sa vyvíjal v dvoch periódach. Prvú tvorili sólové spevy, druhú od začiatku VI. storočia ansámblové spevy súvisiace s činnosťou Scholy cantorum.[27]

Samotnú prvú periódu je možné rozdeliť na dve fázy. Prvá fáza bola etapou psalmódie bez refrénu. Väčšina kresťanov len počúvala počas obradov žalmy bez refrénu, pretože neovládali dostatočne žaltár. Kresťanstvo tohto obdobia bolo charakteristické rozdielnosťou veľkého množstva regionálnych nezávislých rítov. Cirkevné autority v Ríme mienili v záujme boja proti herézam eliminovať populárne hymny v prospech elitného žalmového spevu.[28] Niektoré (Gloria Patri) sa používali len ako zvolanie alebo doxológia. Jednotlivé regióny sa nikdy neusilovali o liturgickú jednotu. Preto mnohé nežalmové spevy (teda i hymny) prežili.[29] V samotnom Ríme bola počas tejto etapy jazykom prvorímskych kresťanov gréčtina. Rím bol jednou z posledných oblastí Talianska, ktorá adoptovala latinčinu (medzi rokom 360 a 382).

Druhá fáza (od IV. storočia) je fázou responzoriálnej psalmódie. V tejto etape sa kresťania aktívne zapájali do liturgie prostredníctvom krátkych odpovedí-refrénov na spievané verše sólistu. Táto liturgia slova predchádzala liturgii eucharistie.

---

25 Goudron, Romain: *Musique antique*, Éd. Rencontre, Lausanne 1966.

26 Viz príloha *Kópia starorímského spevu*.

27 Bernard, Philippe: *Du chant romain au chant grégorien*, Éd. du Cerf, Paris 1996, s. 163-164.

28 Hymny boli známe ako najstaršie spevy prvotnej Církvi, ale v rímskem liturgii sa podľa dochovaných písomných prameňov katolíckej liturgie celé prvé tisícročie nepoužívali.

29 Viz príloha *Zoznam hlavných rímskych manuskritov.*

Definitívna forma liturgie eucharistie sa sformovala v priebehu VII. storočia a bola sprevádzaná kryštalizáciou Scholy cantorum. Zrod Scholy cantorum spadá však už do počiatku VI. storočia. Preto možno VI. storočie označiť tiež za počiatok druhej periódy rímskeho liturgického spevu. Tento vývoj bol nevyhnutný. Vďaka Schole cantorum mohol liturgický spev získať určitú nezávislosť od liturgického používania. Mohol sa rozvíjať sám pre seba a stať sa takto komplexnejším a osobnejším. Už nebol brzdený nutnosťou prispôsobovania sa nešpecializovaného davu. Melódie sa stali zložitejšími, ozdobnejšími a rôznorodejšími (ofertóriá, aleluja). Žalmy bez refrénu a responzoriálne žalmy boli zredukované na niekoľko veršov a tak prispôsobené novej ornamentácii. Taktiež boli adoptované niektoré cudzie melódie v móde „d“, ktoré boli jednoduché pre špecialistov, ale príliš náročné pre úzko špecializovaný rímsky dav. Na strane druhej však širšia účasť davu na liturgii zostala počas niekoľkých storočí zakonzervovaná.

Konkrétne prostredie vrcholného repertoáru rímskeho omšového liturgického spevu je popísané v ceremoniári *Ordo romanus* (redigovaného v VIII. storočí).[30] V každom prípade pasáž Scholy cantorum bola z pohľadu dejín hudby nevyhnutným postupom vpred. Samotný vznik Scholy cantorum nebol v Ríme ničím neobyčajným. V meste existovali rôzne scholy. Boli to akési združenia najlepších špecialistov v rôznych doménach spoločenského života. V prípade Scholy cantorum zoskupenie najlepších majstrov rímskeho spevu. Speváci sa počas liturgie nachádzali v chrámovej lodi pri oltári.[31]

Schola cantorum nebola založená Gregorom I. Veľkým (+604). Existovala už pred jeho pontifikátom. Dosvedčuje to existencia 26 žalmových comunií. Tieto spevy liturgickej eucharistie neboli spevmi sólistu, ale Scholy cantorum a začali sa používať už okolo roku 520. Prínosom Gregora I. Veľkého bolo zreorganizovanie Scholy cantorum. Zbavil scholu dominancie zasvätených osôb-diakonov a vyžadoval, aby jej členmi boli tí členovia spoločenstva, ktorí mali pekný hlas.[32] Rolou pápeža počas druhej periódy

30 Bernard, Philippe: ibidem.

31 Baldovin, John F.: *The Urban Character of Christian Worship. The Origins, Development, and Meaning of Stational Liturgy*, Pontifical Institute of Oriental Studies, Rome 1987.

32 Faivre, Alexandre: *Naissance d´une hiérarchie. Les premières étapes du cursus clérical*, Beauchesne, Paris 1977, s. 360-361, (Príhovor Gregora I. Veľkého počas synody u Svätého Petra 5/6/595).

bolo takisto skompletizovať a zosystematizovať repertorár. Išlo predovšetkým o organizáciu liturgického roku. Táto práca bola realizovaná veľmi pragmaticky a účinne. Jedným z výsledkov bolo používanie stereotypných melódií (Kyrie a Aleluja). Pápežovi išlo predovšetkým o vytvorenie liturgickej jednoty práve okolo rímskej liturgie. Okrem liturgickej reformy je známy i záujmom o evanjelizáciu tzv. barbarských národov. Začal s ňou u Lombarďanov, ktorých nájazdy v VIII. storočí spôsobili pobyt pápeža v Saint Denis a rímsko-galskú syntézu.

Schola sa postupne stala jednou z etáp rímskych klerikov, ktorí boli formovaní v rámci septem artes liberales.[33] Takto sa jej členmi stávali i deti. Mohla dosahovať až 30 členov (dospelí+deti). Nachádzala sa počas obradov v hlavnej lodi chrámu pri oltári.

Priniesla mnohé zmeny v pôvodnom repertoári. Skrátila prvotné žalmy bez refrénu a responzoriálne žalmy. Simultánne tak vytvorila graduály a tractusy. Takisto vytvorila nové spevy pod vplyvom formy graduálu a tractusu. Preto nachádzame v repertoári nežalmové graduály, ktoré nepochádzajú zo starých žalmov bez alebo s refrénom. Schola sa tiež pričinila o predĺženie refrénu graduálov, ukončiac tak éru jednoduchých responzórií, a rozvinula nový typ ornamentácie. Pred scholou bola tradičná rola ornamentácie zdôraznenie textu. Spev sa tak stal menej verbálny a viac hudobný. Zásluhou scholy sa tiež bežne rozšírilo (nie zaviedlo) používanie módu „d“ v Ríme. Táto modalita nebola pôvodne rímska. Postupne sa však stala národnou modalitou.[34]

Začiatkom VIII. storočia bol rímsky repertoár definitívne vytvorený a zorganizovaný. Dalo by sa povedať, že sa prestal vyvíjať. Jeho ďalší vývoj spočíval v prepožičiavaní cudzích melódií, v rozširovaní vokalizácií bez osobitnej funkcie a v úpravách týkajúcich sa predĺženia a spresnenia hlavne ofertórií.[35]

---

33 Faivre, Alexandre: ibidem.

34 Claire, Dom Jean: *Les psaumes graduels au coeur de la liturgie quadragésimale,* Études grégoriennes č. 21, Solesmes 1986, s. 5-12.

35 Bernard, Philippe: ibidem.

Méty

Nový zrod gregoriánskeho chorálu je neoddeliteľný od karolínskej reformy medzi rokmi 743 a 840. Táto nová reforma začala v období, kedy tvorivá perióda liturgického spevu v Ríme bola už dovŕšená, Nová dynastia karolíncov bola kultivovaná a formovaná duchovnou elitou danej doby. Usilovala sa o politické a duchovné zjednotenie Gálie. Využila k tomu túžbu pápežského Ríma po unifikácii latinskej Cirkvi a politickú situáciu v Taliansku osobitne nepriaznivú pre Rím. Všetky tieto udalosti vytvorili podhubie pre postupnú expanziu rímskeho liturgického spevu a jeho definitívne sformovanie do podoby, ktorú poznáme dnes.

Udalostí, ktoré vytvorili z kultúrne kvitnúceho obdobia karolíncov historické centrum gregoriánskej tradície, bolo mnoho[36]. K týmto udalostiam patrili: propagácia rímskej liturgie na území Frankov, prvé manuskrity s hudobnou neumatickou notáciou, prvé teoretické traktáty o liturgickom speve[37], prvé detailné informácie o polyfónnom speve[38], rozvíjanie paraliturgického repertoáru popri oficiálne fixovaných spevoch[39].

Nevieme presne ako vyzeral pôvodný galský liturgický spev. Pramene, ktoré sa zachovali sú prameňmi už romanizovaného spevu. Je potrebné hľadať v manuskritoch z IX.-XI. storočia a pokúsiť sa vypreparovať z daných gregoriánskych melódií galské melódie. Nápomocné sú vo veľkej miere bohaté literárne pramene z danej doby popisujúce podrobne priebeh galskej liturgie[40].

---

36 David, Piere: *Études historiques sur la Galice et le Portugal du VI. au XII.siècle*, Éd. Belles Lettres, Paris-Lisboa 1947.

37 Benediktín Aurélien : *Musica disciplina*, okolo roku 850. Spevák v benediktinského kláštora Saint. Jean de Réôme (dnes Moutier-Saint-Jean) – redigoval nejstarší výklad o liturgickom speve a položil základ modálnej teórie (importovanej z byzantského Grécka a úzko spojenej s používaním psalmodie).

38 Anonym: *Musica enchiriadis*. IX. storočie.

39 Notker Balbulus – mních z kláštora Sankt Gallen – podáva výklad, ako pri memorizovaní dlhých vokalíz alelujového jubilusu skomponoval prvé *sekvencie*, podkladajúc vlastné vymyslené slová a slabiky pod každý tón jubilusu. Jeho príklad bol napodobňovaný a postupne bol vytvorený *tropus*, ktorý čoskoro prekonal pôvodný utilitárny Notkerov cieľ a namiesto rozšírenia textu sú rozšírené melodie.

40 *Missale Gallicanum Vetus, č. 40-41,* Ed. Mohlberg L.C., Roma 1958.
Le Lectionnaire de Luxeuil, 2 volumes, Roma 1944 a 1953.
Desprèz, Vincent: *Règles monastiques d´Occident (IV.-VI.siecle*), Bellefontaine 1980.

Nový rímsko-galský liturgický spev už nebol taký striktný a melodicky bol menej repetitívny než rímsky[41]. Používal menej sekundové postupy a viac kvartové a kvintové kroky. Uplatňoval diskrétnu a nepreťaženú ornamentáciu. V porovnaní s inými archaickými spevmi (rímskym, bénéventským, ambroziánskym) bol expresívnejší. Melódia vyjadrovala text a pocity žalmistu, ktoré evokoval. Melodické formule boli vyvinutejšie a menej stereotypné. Archaický repertoár bol v porovnaní s novým nevýrazný a blízky pôvodnej jednoduchej psalmódii. Vokály podčiarkovali artikuláciu textu namiesto vyzdvihnutia najdôležitejších slov v texte. V tomto zmysle je nový gregoriánsky-métsky spev moderný a expresívny.

Spev označovaný dnes ako gregoriánsky chorál vznikol a vyvíjal sa približne uprostred VIII. storočia v Métach[42]. Preto by sa mal vlastne volať métsky chorál. Méty boli v tomto čase v osobitnej obľube biskupa Chrodeganga, ktorý bol príbuzný galského kráľa Pepina Krátkeho. V kolíske dnešného gregoriánskeho chorálu – v Gálii – liturgický spev prekvital najmä v IV.-VI. storočí po Kristovi. Avšak na konci VII. storočia došlo v živote Cirkvi v Gálii ku kríze a totálnej dezorganizácii. Preto sa galský kráľ Pepin Krátky rozhodol okolo roku 754 uskutočniť reformu liturgie a jej spevu. Toto poslanie zveril svojmu príbuznému, biskupovi Chrodegangovi. Chrodegang (+766) patril k najbrilantnejším aristokratom doby, a okrem latinčiny hovoril plynule i jazykom Frankov. Pepin Krátky sa v rámci liturgickej reformy obrátil na sídlo pápeža v Ríme. Pokračoval tak v začatej činnosti a odkaze svätého Bonifáca, ktorý bol veľkým obdivovateľom rímskych liturgických zvykov. Práve martýrska smrť Bonifáca, umučeného národom Saxov v roku 754, spôsobila návrat Pepina Krátkeho na trón a začiatok jeho politickej a liturgickej reformácie.

Celková nepriaznivá politická situácia v Gálii a v Ríme bola ideálna na vytvorenie galsko-rímskej syntézy. Týmto slovným spojením možno zároveň charakterizovať samotný gregoriánsky chorál. Vo svojej hudobnej podstate je

41 Vogel, Cyrille: *Les échanges liturgiques entre Rome et les pays francs jusqu´à l´époque de Charlemagne*, Settimane di studi del Centro italiáni di studi sull´alto medioevo 7, Spoleto 1960, s. 185-195.

42 Contreni, John J.: *The cathedral School of Laon from 850 to 930. Its Manuscripts and Masters,* Münchener Universitätsschriften, Munich 1978.

gregoriánsky chorál výsledkom syntézy galských a rímskych prvkov. Počas pontifikátu pápeža Štefana II. sa Lombarďania usilovali podrobiť si pontifikálne štáty. Preto pápež požiadal o vojenskú pomoc kráľa Frankov. Pápež a kráľ sa rozhodli stretnúť v lete roku 753. Chrodegang sprevádzal pápeža a rímsku Scholu cantorum na ceste do Gálie. Štefan II. zostal u Pepina takmer dva roky. Pepinove vojsko zatiaľ úspešne uskutočnilo misiu proti Lombarďanom. Tento pobyt Rimanov bol veľmi bohatý po stránke politickej a náboženskej. Rímske náboženské ceremónie a spevy boli odlišné od galských. I napriek tejto odlišnosti boli rímske zvyky adoptované. Mužom tejto reformy sa stal spomínaný Chrodegang (+766), métsky arcibiskup. Rozhodol sa urobiť zo svojej diecézy maják obnovenia kresťanstva. V čase Chrodeganga sa nachádzalo v jeho diecéze až 34 sanktuárií svedčiacich o intenzívnom náboženskom živote.[43] Podľa vzoru Rimanov spevy počas obradov boli zaistené Scholou cantorum pozostávajúcou zo siedmych spevákov. Títo spievali naspamäť a nachádzali sa v chrámovej lodi priamo pri oltári okolo celebranta.[44] Podľa archeologických nálezov a názorov architektov práve od oltára bola najlepšia akustika.[45]

Prvý neumový manuskrit rímsko-galských spevov pochádza z polovice IX. storočia. Pred ním nepoznáme žiadne predgregoriánske manuskrity. Písmová notácia bola známa síce už v antike, avšak prvotní kresťanskí interpréti liturgických spevov sa zaobišli bez kníh počas deviatich storočí. Posvätný spev bol umením ústnej tradície. Preto tiež prvé repertoáre kresťanov sa vyvíjali pomaly. Smer tohto vývoja bol náhle zmenený v roku 754. Galský repertoár mal pôvodne ustúpiť rímskym spevom.[46] Dlho si muzikológovia mysleli že cesty rímskych pápežských spevákov do Gálie spôsobili postupné odstránenie galských spevov. Dnes už vieme, že došlo ku

43 Démollière, Christian-Jacques: *L' art du chantre carolingien,* Éd. Serpenoise, Metz 2004.

44 Démollière, Christian-Jacques: ibidem.

45 Táto stredoveká akustika je pre súčasnú vedu stále akustickým fenoménom. A jej tajomstvo je pre našu generáciu prakticky stratené.

46 Vogel, Cyrille: *Les échanges liturgiques entre Rome et les pays francs jusqu´à l´époque de Charlemagne*, Settimane di studi del Centro italiano di studi sull´alto medioevo 7, Spoleto 1960, s. 185-195.

hybridizácii rímskych spevov s lokálnymi galskými zvykmi. Galský spev bol však na rozdiel od monotónnosti rímskeho spevu grandióznejší a okázalejší.[47]

Adjektívum gregoriánsky sa prvý krát objavilo až na konci IX. storočia, ale oficiálne sa nepoužívalo. Čiže až sto rokov po elaborácii Rimanov a Galov (a tiež po smrti Gregora I. Veľkého +604, ktorého meno nesie). Gregor Veľký patril k najuctievanejším svätcom stredovekej Európy. Je známy už spomínanými liturgickými reformami. Práve patronát Gregora Veľkého prideľuje náboženským spevom ich univerzalitu.

Pred používaním adjektíva gregoriánsky bol používaná termín „cantus more romano"[48]. Čo neznamená rímsky spev, ale na spôsob Rimanov. Čiže nejde tu o prísne pôvodný originálny štýl. Od čias Chrodeganga sa začal používať termín „cantilena metensis", čiže métský spev[49]. Méty sa stali na niekoľko storočí strediskom, kam sa chodili formovať tí, ktorí chceli ovládať pravý liturgický spev kresťanstva.[50] Renomé Mét postupne od roku 770 vymazalo renomé Ríma. Tiež prvé manuskrity svedčia jednotne o galsko-rímskom archetype, ktorý bol škrupulózne rozširovaný i napriek rôznym regionálnym školám, s ktorými je zviazaná ich notácia.[51] Potvrdzujú, že Méty boli jedinečným miestom, kde bola syntéza prevedená.

Zložitosť nového repertoáru spôsobila, že umeleckí vedúci jednotlivých schol hľadali pomoc v zápise. S Métami je spojená jedna z najdôležitejších vetiev hudobných manuskritov. Nachádzame ich nielen v oblasti Mét, ale i v Španielsku, v Taliansku, v Rakúsku a inde. Najstarší a najlepším príkladom métskej notácie je manuskrit uložený v knižnici v Laon (Cod. Laon, BM 239, IX. storočie) kopírovaný okolo roku 930.[52]

Od VIII. do XII. storočia boli Méty jedným z najbrilantnejších centier Európy. Métska škola bola pôvodcom a inšpiráciou iných slávnych škôl: vo Švajčiarskom Sankt Gallen, v Chartres a inde. I napriek expanzii polyfónie, métska ústna tradícia sa udržala až do XV. storočia. Manuskrity z tohto

47 Viz kapitola *Gregoriánska modalita – módy – melodické formule.*
48 Chailley, Jacques: *L´histoire musicale du Moyen Age*, P.U.F., Paris 1984 (3. vydanie).
49 Chailley, Jacques: ibidem.
50 Contreni, John J.: *The cathedral School of Laon from 850 to 930. Its Manuscripts and Masters,* Münchener Universitätsschriften, Munich 1978.
51 Viz príloha *Mapa notácií v západnej Európe.*
52 Viz príloha *Dve kópie manuskritov notácie Laon.*

obdobia potvrdzujú, že métske spevy pocítili len veľmi malé melodické zmeny. Métske manuskrity sa stali jedným z eminentných zdrojov pri znovuobjavení gregoriánskeho chorálu aj pri jeho vedeckom štúdiu od XIX. storočia benediktínmi zo Solesmes.

Šírenie a transformácia métsko-gregoriánskeho chorálu

V IX. storočí nový liturgický spev začal dobývať i ďalšie oblasti západnej Európy (Taliansko, nemecky hovoriace oblasti, Pyrenejský poloostrov). Tak napríklad v Miláne (IX. storočie) bol použitý na skompletizovanie starého ambroziánskeho spevu, ktorý bol chudobnejší po melodickej stránke. Vďaka tejto „omladzujúcej injekcii“ zo strany nového spevu milánsky spev prežil. V Benevente (IX.-XI. storočie) a na juhu Talianska nový spev nahradil pôvodný repertoár, ktorý bol ešte chudobnejší a primitívnejší než milánsky. Po príchode do samotného Ríma sa rozširoval len veľmi pomaly od baziliky ku bazilike počnúc Lateránskou (za pápeža Alexandra II.) a o dve storočia neskôr končiac u Svätého Petra (za pápeža Mikuláša III.). Rozhodujúce výsledky sa dostavili po reforme Cirkvi v XI. a XII. storočí. Posledné trasy rímskeho spevu zmietol až v XIII. storočí, kedy bol sprevádzaný dekadenciou v oblasti rytmu a transformáciou prostredníctvom polyfónie. Toto vysvetľuje malú náklonnosť Večného mesta voči novému gregoriánskemu spevu. Aplikovalo ho málo, pretože pre Rím bol len odbočkou medzi starou rímskou tradíciou a novou polyfónnou od obdobia trecenta. Po vyhnaní Maurov zo Španielska pomohol zreformovaný liturgický spev otvoriť Španielsko (XI. storočie) „modernizácii“ v duchu vtedajšej Európy.

V rokoch 1134-1140 vstupila na javisko **cisterciánska reforma.**[53] Jej cieľom bolo zjednodušenie gregoriánskeho chorálu v porovnaní so spevom aplikovaným benediktínmi. Cisterciáni hľadali autentický gregoriánsky spev podľa princípov formulovaných Svätým Benediktom z Clairvaux (1090-1153). Keďže Méty boli v tom období ešte stále centrom pravého spevu, cisterciáni si z Mét požičali manuskrity. Nakoniec však prebrali len kalendár a niekoľko charakteristík v notácii. Vytvorili spev podľa teoretických

[53] Rád založený v roku 1098 benediktínom Robertom de Molesme v Citeaux pri Dijone.

princípov Svätého Benedikta[54]. Rozhodli sa prepracovať melódie omše a ofícia podľa piatich princípov.[55] Novovytvorené spevy boli zaznamenané a uvedené do praxe cisterciánov. Od roku 1256 boli tieto zreformované spevy zavedené i v ráde dominikánov.

Popri pôvodnom liturgickom gregoriánskom repertoári sa začal rozvíjať i **paraliturgický spev** (sekvencie, neskôr trópy). Bol jednou z prvých deformácií métsko-gregoriánskeho chorálu. V prvej fáze paraliturgické spevy narúšali len pôvodný text liturgických spevov. V druhej fáze bola totálne transformovaná a predĺžená i samotná melódia. Jeho vznik sa pripisuje vyššie spomínanému Notkerovi Balbulus, pre ktorého mal pôvodne charakter pomôcky na zapamätanie si dlhých meliziem v prípade alelujového jubilusu.

Neumy „in campo aperto“[56] – **adiastematizáciu** - neskôr nahradila **diastematizácia**, a od konca X. storočia sa začali používať jedna alebo viac linajok. Prínosom bola fixácia výšok (ešte nie absolútnych). Na druhej strane však došlo k deformácii repertoáru, respektíve k zjednodušeniu najmä v oblasti ornamentácie a k menšej presnosti v oblasti rytmu a agogiky.

Prvotná polyfónia bola datovaná oficiálne až od IX. storočia na základe anonymného prameňa *Musica enchiriadis* obsahujúceho prvý polyfónny spev.[57] Avšak podobne ako gregoriánsky chorál existovala už dávno predtým. Keďže v polyfónii išlo o pridanie druhého hlasu (3-4 hlasov od konca XII. storočia) k pôvodnému chorálu – *cantusu*, viachlasný spev dostal názov *discantus*. Neskôr dostal cantus názov *teneur* (tenere = podporovať, držať), pretože bol základom udržujúcim polyfóniu.[58] Polyfónia pokračovala v deformácii začatej diastematickou notáciou nielen v oblasti ornamentácie, ale stále viac v oblasti rytmu a agogiky. Rytmus bol zjednodušený, stal sa zdĺhavým a ťažkopádnym.. Jednotlivé rytmické hodnoty dostali uniformovanú podobu a boli pretransformované do takmer rovnakých rytmických dĺžok. Tento polyfónny „de-monodializujúci“ proces definitívne prehĺbil rozdiel medzi východnou a západnou Cirkvou.

---

54 Desprèz, Vincent: Règles monastiques d´Occident (IV.-VI.siecle), Bellefontaine 1980.
55 Bescond, Albert-Jacques: *Le chant grégorien,* Buchet/Chastel, Paris 1972, s. 196-197.
56 Bez linajok.
57 Chailley, Jacques: *L´histoire musicale du Moyen Age*, P.U.F., Paris 1984 (3. vydanie).
58 Chailley, Jacques: ibidem.

Až do konca stredoveku boli gregoriánske melódie verne predávané z generácie na generáciu prostredníctvom novej notácie. Ich interpretácia, ako som spomenula vyššie, sa však začala meniť (pravdepodobne od XI. storočia). Približne od roku 1550 prešli melódie revíziou humanistov, ktorí chceli zlepšiť produkt obdobia temna (o niečo podobné usilovala v XII. storočí spomínaná reforma cisterciánov).

Medicijská edícia (1614/1615)**,** i keď nebola oficializovaná, zaistila až do začiatku 19. storočia nadvládu novovytvorených denaturovaných a prekrútených liturgických melódií. Mala nepriaznivejšie následky než cisterciánska, pretože sa netýkala len reorganizácie rádu, ale celej Cirkvi. Začal ju pápež Gregor XIII. konkurzom dvoch hudobníkov Giovanni Pierluigi da Palestrina a Annibala Zoilo. Mali očistiť, korigovať a reformovať liturgický spev rímskej Cirkvi, a tak produkt stredovekej temnoty urobiť hodným osvieteného ducha storočia svetiel.[59] Išlo predovšetkým o vytvorenie jednoty medzi melódiou a textom so zreteľom na dĺžku slabík. Ornamenty a melizmy sa mali značne skrátiť ako niečo neprirodzené, nepotrebné, pomýlené, potlačujúce vnímanie textu a jeho správnu akcentuáciu. Palestrina začal revidovať Proprium de tempore, Zoilo Proprium de sanctis. Do revízie našťastie vstúpil španielsky veľvyslanec Fernando de Las Infantas, ktorý roku 1578 napísal Gregorovi XIII. kritický list[60], v ktorom sa postavil proti práci korektorov. O situácii upovedomil i španielskeho kráľa Filipa II. a zároveň ho požiadal o rýchly zásah proti revízii tradičných spevov. Intervencia Filipa II. zapôsobila na pápeža, ktorý sotva o rok po začatí revízií, nariadil ich prerušenie. Palestrina ihneď prestal a už sa viac nezaoberal danou záležitosťou. Melódie, ktoré sú v konečnej edícii pripisované Palestrinovi, s ním nemajú v skutočnosti nič spoločné.

História Medicijskej edície tým však neskončila a pokračovala rôznymi intrigami.[61] Palestrinov syn Hygin sa rozhodol doviesť prerušenú prácu svojho otca dokonca. Pre svoj zámer získal i súhlas a podporu Raymonda,

[59] Viret, Jacques: *Le chant grégorien et la tradition grégorienne*, L´Age d´homme, Lausanne 2001, s. 244-246.
[60] List uložený vo vatikánskej knižnici.
[61] Viret, Jacques: ibidem.

riaditeľa tlačiarne kardinála Medici. Hyginov manuskrit bol nakoniec odmietnutý.

Intrigy pokračovali za pápeža Klementa VIII., ktorý zostavil roku 1608 komisiu pre revíziu melódií.[62] Roku 1612 boli nové manuskrity pripravené na tlač. Roku 1614 vyšlo Proprium de tempore Graduale Romanum a roku 1615 Proprium de sanctis.[63] Požehnaním Pavla V. sa od roku 1622 stala táto edícia oficiálnou knihou katolíckej Cirkvi pod názvom Medicijská edícia (podľa tlačiarne de Medicis, z ktorej vyšla).[64]

V XIX. storočí, v období pretrvávania Medicijskej edície, sa začal formovať tábor, ktorý znamenal koniec jej pôsobenia. Od roku 1833 Dom Prosper Guéranger (1805-1875), predstavený benediktínov v Solesmes vo Francúzsku, zriadil v opátstve akýsi inštitút renovovanej liturgie. Dom Guéranger patril v tomto období k najuznávanejším znalcom rímskej liturgie. Jeho *Institutions liturgiques* vydané medzi rokmi 1840 a 1851 získali veľký ohlas. Pod vplyvom Dom Guérangera sa členovia komunity v Solesmes pustili do intenzívneho a namáhavého výskumu pôvodných stredovekých manuskritov liturgického spevu, ktorý pokračuje až do súčasnosti. Zakladateľmi ateliéru paleografie sa stali Dom Jausions a Dom Pothier.

Medzičasom, v priebehu 19. storočia, pretrvávala Medicijská edícia. Opätovne bola vydaná roku 1848 pod vplyvom abého z Camaldules Dom Alfieriho. Zároveň však bola kritizovaná zo Solesmes (Dom André Mocquereau) v publikácii *Paléographie musicale.*

Roku 1871 pápež Pius IX. udelil Friedrichovi Puster de Ratisbone[65] privilégium obnovenia Medicijskej edície na najbližších 30 rokov. Išlo o neo-medicijskú alebo tiež Ratisbonskú edíciu. Jej vydaním začala „30-ročná vojna“ medzi táborom neo-medicijcov a táborom Solesmes. Neo-medicijci sa bránili argumentom, podľa ktorého Palestrina revidoval liturgické spevy. Krátko pred vypršaním privilégia sa nepravosť ich tvrdenia stala samozrejmosťou, čo znamenalo triumf Solesmes.

62 Viret, Jacques: ibidem.
63 Viz príloha *Porovnanie medicijskej a vatikánském edície.*
64 Apel, Willi: *Gregorian Chant*, Indiana University Press, U.S.A.-Bloomington 1958, s. 289.
65 Vydavateľ špecializovaný v ceciliánskom hnutí – Cäcilienverein.

V roku 1904 pápež Pius X. zostavil Pontifikálnu komisiu poverenú prípravou novej **vatikánskej edície** gregoriánskeho spevu. Na jej čelo boli postavení Dom Pothier a Dom Mocquereau.

Na počiatku vatikánskej edície stálo scriptorium (paleografická dielňa) v opátstve Solesmes. Inauguroval ho roku 1859 Dom Jausions, ku ktorému sa v tom istom roku pridal nový člen opátstva Dom Pothier. Spolu začali študovať neumové manuskrity „in campo aperto", ktoré dovtedy ešte neboli dešifrované. Jedným z prvých bol manuskrit s notáciou Sankt Gallen. V úplnych začiatkoch Dom Pothier porovnával liturgické neumové texty Sankt Gallen s rovnakými textami iných manuskritov už s linajkami podľa metódy Quida z Arezza. Zistil, že kvadratická notácia verne sleduje neumy, dokonca s najjemnejšími odtieňmi. Výsledky svojich prvých výskumov pripravil na vydanie už roku 1867. K vydaniu došlo až roku 1880 pod názvom *„Les mélodies grégoriennes d´après la tradition"*. Táto publikácia sa stala hlavným dokumentom v histórii reštaurovania gregoriánskeho chorálu na prelome XIX. a XX. storočia.

Povedľa teórie bolo nevyhnutné a naliehavé etablovať autentické melodické texty určené pre omšu (Graduale) a ofícium (Antiphonare). Melódie boli etablované na základe viacerých manuskritov. Graduale – skutočná bomba v oblasti vtedajšieho liturgického spevu - bolo pripravené do tlače už roku 1868 (vydané však kvôli privilégiu Ratisbonskej edície až roku 1908). Medzitým v roku 1867 začali práce na príprave Antiphonare.

Vydaním Graduálu sa boj o autentický melodický text ešte len začal. Pápež Leon XIII. síce ocenil vedeckú prácu Solesmes, ale nepomýšľal zaviesť novú edíciu Graduale do praxe diecéz. Preto sa Gradual používal spočiatku len v opátstve Solesmes. V tom čase prišiel do Solesmes nový člen, mladý Dom Mocquereau vychovaný na klasickej hudbe (na rozdiel od Dom Pothier). Dom Pothier bol skôr pastoračný typ, Dom Mocquereau vedecký. V roku 1888 započal Dom Mocquereau dielo *„Paléographie musicale"*, ktoré v ňom dozrievalo počas štyroch rokov. Tento projekt bol teoretickým a vedeckým podkladom a argumentáciou neustále napádaného Gradualu Doma Pothier. Potvrdzoval vernosť Graduale s autentickými manuskritmi. Dom Mocquereau predvídal negatívne reakcie. Preto začal gigantický rešerš jedného konkretného spevu responzória-graduálu *Justus ut palma* (z Antifonára)

v najrozličnejších dovtedy objavených manuskritoch. Základná melódia bola stále tá istá ako v edícii Dom Pothier. Našiel len niekoľko detailných variant a odlišností. Dom Mocquereau však nezostal len pri jednom speve. Postupne pomocou spolupracovníkov a priateľov zhromažďoval ďalšie manuskrity z celého sveta na porovnanie ďalších spevov. V čase, keď Pius X. roku 1904 zostavil komisiu pre reštaurovanie liturgických spevov, Solesmes vlastnilo viac než 250 kompletných manuskritov.

Počas príprav kongresu vo Vatikáne na počesť Gregora Veľkého začal Dom Mocquereau v rámci svojho pobytu v Ríme formovať podľa Graduale zo Solesmes mladých klerikov francúzskeho seminára. Postupne začali do francúzskeho seminára posielať i klerikov z vatikánskeho seminára. Títo spoločným spevom animovali podľa pôvodných manuskritov omše počas kongresu. s nečakanou pozitívnou odozvou. To bol ďalší triumf Solesmes.

V auguste 1903 sa Pius X. stal novým pápežom a hneď začal pripravovať text reformy liturgickej hudby v rímskych kostoloch. Text bol pripravený už 22. novembra na sviatok Svätej Cecílie. Okrem iného požadoval, aby prijatá reforma bola aplikovaná do praxe. Text *Motu proprio* z 22. novembra 1903 bol pokladaný za juristický kód liturgickej hudby. Pius X. nepredpokladal ďalšie pokračovanie vatikánskej edície. Podľa neho Graduale zo Solesmes bolo dostačujúce. Avšak od jeho prvej edície samotné Solesmes previedlo úpravy vo svetle nových paleografických objavov. Po intervencii Dom Pothier pápež potvrdil moc Pontifikálnej komisie, ktorá mala nielen vylepšiť a korigovať liturgické spevy vydané v Solesmes. Solesmes, poverené redakciou novej edície, malo spolu s ostatnými členmi komisie vytvoriť edíciu úplne nanovo. Konečná podoba liturgických spevov bola vydaná vatikánskou tlačiarňou (odkiaľ názov Vatikánska edícia) postupne v rokoch 1905-1912 - *Kyriale* (1905), *Graduale* (1908) a *Antiphonare* (1912).

Rok 1975 sa stal medzníkom v najnovšej histórii reštaurácie gregoriánskeho chorálu. V tomto roku došlo k trom významným udalostiam vo svete gregoriánskeho chorálu: v cisterciánskom opátstve v Sénanque (Vaucluse) bola založená nadácia dotovaná štátom podporujúca nové centrum výskumu gregoriánskeho chorálu[66]; v Štrasburgu sa uskutočnil medzinárodný

[66] V chráme Sénanque, Bernard Coutaz, riaditeľ firmy produkujúcej CDs Harmonia mundi, organizuje od roku 1971 koncerty gregoriánskeho chorálu vokálnych súborov z celého sveta.

gregoriánsky kongres[67]; v Paríži vznikol vokálny súbor Venance Fortunat uvádzajúci nový ne-solesmes štýl.

Takisto mimoeurópska americká muzikológia konštatovala od roku 1982 novú éru gregoriánskeho chorálu.[68]

V súčasnosti v svetských a kláštorných kostoloch zostáva niekoľko vokálnych súborov verných štýlu Solesmes. Iný štýl gregoriánskej interpretácie - označovaný tiež ako autenticky tradičný - bol zavedený zhruba od roku 1975. Tento je uplatňovaný výlučne prostredníctvom koncertov a nahrávok mimo liturgie. Je pokladaný za orientálny, či exotický. V skutočnosti jeho orientálny charakter (vokálna ornamentácia) bol pôvodne uplatňovaný i v západnej Európe, avšak do dneška prežil len v Oriente. Tento tradičný orientálny štýl je pre nás Európanov omnoho náročnejší na interpretáciu (ba až nemožný). V tomto svetle by sa dal benediktínsky spev mimo Solesmes, v Afrike v Keur Moussa, považovať za hodnotnejší a pravejší. Uznanie a ďalšie skúmanie nezlučiteľnosti medzi pôvodnou primitívnou gregorianikou a súčasnými zvykmi vo farnostiach a kláštoroch nie je prekážkou obnovenia tradičnej latinskej liturgie podľa zvukového obrazu a vokálnej estetiky v prvom tisícročí.

Od **II. Vatikánskeho koncilu** majstrovské diela gregoriánskeho chorálu prežívajú len vďaka koncertom alebo nahrávkam vokálnych súborov, a takisto vďaka dennej praxi v niektorých opátstvach. Zabezpečujú jeho ochranu, udržiavanie a šírenie medzi publikom. Toto zamatérčenie gregoriánskeho dedičstva prostredníctvom koncilu je samo o sebe neblahým faktom na strane jednej, ale s pozitívnymi následkami na strane druhej. Do obdobia koncilu bolo prevažne katolíckym monopolom. Odteraz je toto bohatstvo začlenené do kultúrneho historického kontextu, kde môže nájsť nanovo svoje korene a presné osvetlenie. Následne možno spojiť pri interpretácii štylistickú autenticitu, duchovné povznesenie a hudobnú kvalitu.

---

67 Kongres, ktorého organizátorom je Benoit Neiss od 26. do 28. septembra, sa stal skutočným predstavením významných debát upresňujúcich situáciu gregoriánskeho chorálu 10 rokov po II. Vatikánskom koncile. Pritiahol pozornosť na tvorivé možnosti etnologického porovnávania v oblasti gregoriánskeho chorálu . A tiež na most klenúci sa ponad storočia medzi stredovekou tradíciou a hudobným vývojom XX. storočia.

68 Brunner, Lance William.

2. GREGORIÁNSKA MODALITA V RÁMCI VÝVOJA ZÁKLADNÝCH GREGORIÁNSKYCH ŽÁNROV

Gregoriánsky repertoár sa rozvetvuje do početných a rozmanitých foriem. Vyplýva to z nestálosti jeho genézy. Zahŕňa v sebe niekoľko storočí vývoja na strane jednej, a zároveň konkrétne požiadavky liturgických rituálov na strane druhej. Počas týchto rituálov boli jednotlivé liturgické texty hovorené alebo spievané celebrantom, kantorom (sólistom), zborom (scholou) a najzriedkavejšie celým zhromaždením veriacich. Špecifické úlohy účastníkov liturgie spôsobili vznik liturgických žánrov a ich hudobných foriem. Tieto príležitostné špecifičnosti spôsobili bohatstvo typov, foriem a žánrov. Repertoár gregoriánskeho chorálu sa nám dnes javí ako obrovský celok organicky vyrastajúci z určitého vymedzeného množstva elementov. Sú nimi: kantilácia (recitovaná alebo spievaná); melodické refrény (responzórium a antifóna); vokalizované melódie (jubilus); melódie v piesňovej forme (hymny apod.). Tieto elementy sú spoločné pre obidva základné liturgické repertoáre (omšu a ofícium) v rozmanitých aspektoch.

Gregoriánsky štýl je charakterizovaný najmä rytmom verbálnej podstaty latinského jazyka a melodickými monodickými módmi. Organizácia týchto elementov vytvára jeho formu. Samotný melodický charakter určuje žáner gregoriánskeho chorálu so zreteľom na stupeň ornamentácie. V tomto svetle je možné hovoriť o žánri sylabickom (jedna nota na jednu slabiku ako v ambroziánskych hymnoch), ozdobnom alebo ornamentálnom (niektoré slabiky sú nesené malou skupinou nôt) a vokalizovanom alebo melizmatickom (niektoré slabiky sú nesené dlhým melodickým kreslením).

Kantilácia

Kantilácia (recitovaná alebo spievaná) je prototypom gregoriánskeho spievaného štýlu. Je jedinečným spojením slova a hudby. Týka sa všetkého, čo je v rámci liturgie čítané, recitované, deklamované (modlitby, biblické

čítania a iné). Hudobný materiál kantilácie je extrémne redukovaný. Obmedzuje sa na niekoľko tónov a sotva presahuje rozsah kvarty.[69] Jeden z tónov plní funkciu hlavnej melodickej osi, či gravitačného jadra, voči ktorému sú ostatné tóny ozdobnými (nie však v zmysle barokovom ako niečo nadbytočné).[70] Kantilénová ornamentácia je podstatná. Tvoria ju susedné tóny, ktoré odkrývajú melodické gravitačné jadro a pomáhajú identifikovať modálnu štruktúru. Celá muzikalita je určená textom (ornamentácia je v službe slova alebo vety). Reguluje intonovanie a prirodzený priebeh slova. Robí ho hierarchickejším, ušľachtilejším a slávnostnejším.

Spev žalmov – priamu psalmódiu[71] – možno označiť za repetitívnu kantiláciu. Jedna melodická schéma (tónus) je adaptovaná na všetky verše žalmu. Žalmová psalmódia bola vytvarovaná z dvoch poloveršov.[72] Ich deklamácia sa formovala podľa psalmodického tónusu.[73] Zmienky o týchto praktikách sa nachádzajú v dvoch traktátoch z IX. storočia, ktoré zároveň patria k najstarším stredovekým traktátom.[74] Bežné používanie kantilácie v prvých storočiach po Kristovi (zdedené po Židoch) malo za cieľ vytvorenie komunikácie medzi sólistom a zhromaždením veriacich vsúvajúcim krátky spievaný refrén. V nových kláštorných komunitách v IV. a V. storočí sa začala vyvíjať zborová psalmódia obsiahnutá v *Antifonári*. Neskôr bola zavedená do omše v podobe introitu a comúnia.[75] Päť spevov omšového ordinária bolo pôvodne tiež kantiláciou. Každý spev ordinária mal až do konca tisícročia jednu zaužívanú a veľmi jednoduchú melódiu: Kyrie XVI., Gloria XV., Sanctus a agnus Dei XVIII.[76] V VII. storočí Credo ešte nebolo začlenené do rímskej omšovej liturgie a Gloria sa spievala len v nedele

69 Viz príloha *Analýzy vybraných spevov.*

70 Viz podkapitola *Teória archaických módov* podľa Dom Jean Claire.

71 Ferretti, Dom Paolo: *Esthétique grégorienne*, Tournai, Desclée 1938; reedícia Solesmes, Abbaye Saint-Pierre 1990, s. 133-157.

72 Viz príloha *Forma žalmovej psalmódie.*

73 Viz príloha *Psalmodické tónusy.*

74 Réôme, Aurélien de: *Musica disciplina*, Viz Ed. Gerbert, Martin: *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum, 3 volumes*. (Edícia stredovekých hudobných traktátov). Sankt Blasien 1784, reedícia Olms, Hildesheim 1990.
Anonymus: *Commemoratio brevis.*

75 Bernard, Philippe: *Du chant romain au chant grégorien*, Éd. du Cerf, Paris 1996, s. 636-638.

76 *Graduale triplex* s. 763, 760, 767-768.

a sviatky. Až omnoho neskôr sa každý z týchto spevov rozvinul do nových kompozícií s bohatšou melodikou. Tiež iné archaické spevy začínali ako kantilácie (Pater noster, Te Deum, atď[77]).

Psalmódia (kantilácia žalmov) sa stala základným a centrálnym elementom gregoriánskeho chorálu v omši a ofíciu. Od obdobia primitívnych spevov postupne vzala na seba rozmanité formy zdedené vo veľkej miere zo synagógy. Spomenutá priama psalmódia (kantilácia) bola monológom, v rámci ktorého sólista (alebo schola) naväzovali jeden verš za druhým bez vsunutia iného elementu[78].

Responzoriálny a antifonálny typ

Responzoriálny a antifonálny typ - dialógový[79] - vniesol do verša refrén, ktorého text pochádzal často z toho istého žalmu. Refrén vždy spievalo zhromaždenie. V prípade responzória išlo o responzoriálnu psalmódiu, v prípade antifóny o antifonálnu psalmódiu.

Responzoriálna psalmódia bola používaná už v II. storočí.[80] Uplatňovala dialóg medzi sólistom, ktorý spieval verše na jednu melódiu, a scholou, ktorá zdôrazňovala každý verš nemenným refrénom – responzóriom. Refrén zhromaždenia sa obmedzoval na krátke zvolania typu Aleluja apod. Na miesto tohto typu psalmódie[81] sa do omše neskôr vsunuli biblické čítania. Podobný priebeh sa používal i pri kolektívnych modlitbách – litániach. V litániach sa však krátke prosby striedali hneď s odpoveďou zhromaždenia. Takou odpoveďou bolo i Kyrie eleison. Litániový refrén je v skutočnosti prvou formou Kyrie eleison. Refrén sa uplatnil aj v niektoých hymnoch striedaním scholy a sólistu (hymnus Gloria laus[82]).

---

77 *Graduale triplex* s. 812 a 813.

78 Ferretti, Dom Paolo: ibidem.

79 Ferretti, Dom Paolo: *ibidem*,s. 157-265.

80 *Encyclopédie de la musique sacrée - La musique sacrée occidentale,* Dir. Porte Jacques, Labergerie, Paris 1969.
*Patrologie latine, 217 vol*umes, Éd. Migne Jacques-Paul, Paris 1844-1855.

81 Uplatňovaný ešte v IV. storočí podľa tvrdení svätého Augustína, ktorý sa o ňom zmieňuje viackrát.

82 *Graduale triplex,* s. 141.

Primitívnu responzoriálnu psalmódiu začali v IV. storočí postupne nahradzovať vypracovanejšie formy, do ktorých sa už nezapájalo zhromaždenie. Z Orientu bola importovaná antifonálna psalmódia, ktorej refrén sa nazýval antifóna.[83] Pri speve antifóny si z verša na verš odpovedali dva zbory. Jej štruktúra ju priraďuje ku paralelizmu, čo bola tradičná binárna artikulácia semitskej poézie. Aurélien de Réôme podal spolu s inými stredovekými teoretikmi zaujímavú legendu o pôvode antifóny.[84] Melódiu antifóny určuje výber psalmodického tónusu. Existovalo osem melodických módusov, teda i osem psalmodických tónusov.[85] Okrem toho každý tónus obsahoval viacero intonačných rozdielov – záverečných formúl – ktorých výber umožňuje harmonické tvarovanie psalmodického tónusu na začiatku antifóny.

Antifóny a responzóriá sa nie vždy zreteľne odlišujú.[86] Ich melodické bohatstvo značne varíruje. Prechádza z extrémnej jednoduchosti a krátkosti do bohatej a dlhej ornamentácie. Táto rozmanitosť vysvetľuje základné pravidlo gregoriánskej štylizácie, ktorým je úzka a sústavná väzba medzi bohatstvom ornamentácie a stupňom slávnostnosti. Keďže v stredoveku liturgická hudba nepripúšťala hudobné nástroje, rola majestátnosti pripadla vokálnej ornamentácii. Pôvodne sa antifóna opakovala medzi každým veršom.[87] Časom stratila funkciu refrénu a stala sa prelúdiom a postlúdiom ohraničujúc verše. Samotná responzoriálna omšová psalmódia (striedanie sólistu a zhromaždenia) zmizla najneskôr v V. storočí. Omšové responzóriá – graduál a aleluja – v ornamentálnom štýle nemajú už nič z pôvodného a jasného diferencovania medzi refrénom a veršom.[88] Pokiaľ ide o introit a comúnio,

---

83 Bernard, Philippe: ibidem.

84 *Musica disciplina*. Viz 1. volume v Ed. Gerbert, Martin: *Scriptores eclesiastici de musica sacra potissimum, 3 volumes.* Sankt-Blasien 1784, reedícia Olms, Hildesheim 1990. Podľa legendy o svätom Ignácovi z Antiochie, tento počas extázy počul spievať dvoch serafínv vzájomne si odpovedajúcich. Práve v Antiochii sa antifóna šírila prostredníctvom árijcov, ktorí učili ľudí hymny. Pri speve si vzájomne odpovedal zbor mužov a žien.

85 *Antiphonale monasticum pro diurnis horis (Kláštorný antifonár pre denné ofícium).* Reštituovaný mníchmi v Solesmes, Tournai, Desclée 1934.

86 Mnoho responzóriových refrénov sa stalo antifónami, keď sa v IV. storočí rozšírila antifóna.

87 Tento antifonálny spev bol praktizovaný ešte v IX. storočí. Viz *Patrologie latine*.

88 Bernard, Philippe: ibidem.

patria k antifonálnemu typu. Vytvárajú kontrast medzi melodickým refrénom-antifónou a recitatívnym kantilovaným veršom.[89] V psalmódii ofícia sú verše podstatné a antifóna je doplnkom. V omšovom introite a comúniu je antifóna rozvinutejšia a stáva sa hlavným elementom. Časom boli komponované nezávislé antifóny bez psalmódie pre účely procesií (Adorna thalamum, Responsum accepit[90]) a mariánske antifóny, ktorých zjednodušené melódie nie sú stredoveké.[91]

Princíp striedania a dialógu používaný v stredovekej latinskej liturgii zostal i počas ďalších období jednou z najobľúbenejších hudobných štruktúr.

Čisto vokalizovaný jubilus

Čisto vokalizovaný jubilus bol najčistejším emancipovaným spevom latinskej liturgie. Vokalizácia bola protipólom kantilácie, pretože text sa strácal v dominujúcej ornamentácii. Bohatým zdobením sa kantilácia emancipovala od slova a rozvíjala melodický element sám pre seba. Kantilácia bola adresovaná inteligencii poslucháča s cieľom pochopenia zmyslu textu. Vokalizácia priamo oslovovala citovosť. Zviditeľňovala jasanie ducha - jubiláciu. Z dôvodu interpretačnej náročnosti bola určená sólistom.

Expresívny ornament zdôrazňoval obsah významného slova a patril k voľným melódiam.[92] K vokalizovaným spevom patrili: verš graduálu, aleluja, tractus, ktoré sa spievali medzi biblickými čítaniami. Jubilus sa koncentroval väčšinou na poslednú slabiku, čo bol semitský zvyk. Samotné aleluja pochádza teda zo synagógy. Je však zaujímavé, že v synagogálnej praxi aleluja neobsahovalo jubilus (na rozdiel od záverečného amen).[93] Pôvod jubilusu možno uviesť do súvislosti s folklórom. Jubilus obsahuje slabiku „ja“. V mnohých jazykoch slabiky „ju-ji-jo-ja“ sú súčasťou slov označujúcich radostné jasanie (viz nemecké jódlovanie). Je pravdepodobné, že slabiky slov

89 Analógia s opernou áriou a recitatívom.
90 *Graduale triplex* s. 540-542.
91 Alma Redemptoris Mater, Ave Regina caelorum, Regina caeli, Salve regina.
92 Antifóna omšového introitu, ofertória a comúnia.
93 *Dictionnaire d´archéologie chrétienne et de liturgie, 15 tomes,* Dir. Cabrol Fernand (1907-1948), Leclerc Henri(1913-1948), Marrou Henri(1948), Letouzey et Ané, Paris 1907-1953.

typu al-le-lu-ja slúžili konvertitom k pokresťančeniu ich pôvodných vidieckych prejavov radosti.[94] Jubilus pravdepodobne tvoril súčasť najstaršej improvizovanej kresťanskej liturgie ešte z čias apoštolov. Aleluja sa zrejme spievalo samostatne bez verša.[95] V manuskritoch Sankt Gallen a Chartres sa nachádza niekoľko aleluja bez verša. Je možné, že v manuskrite Sankt Gallen ide o alelujový typ, o ktorom hovoril Notker Balbulus popisujúc vznik sekvencie.

Hymnus

Hymnus je pre psalmódiu tým, čím je dekorácia pre architektúru a kázanie pre biblické čítanie. Bezprostrednejšie vyjadruje mystérium a robí ho familiárnejším a okamžite oslovujúcim.[96] Hymny – spevy chvály - zastávali medzi liturgickými spevmi osobitnú pozíciu. Ich text už nepochádzal z Biblie, ale bol skomponovaný. Až do IV. storočia bol význam tohto termínu dosť široký. Označovali sa ním kantiky, ale i žalmy. Nový jasnejší význam nadobudol až od vzniku ambroziánskeho hymnu v IV. storočí. V VI. storočí sa stal súčasťou kláštornej praxe.[97] V rímskej liturgii bol zakázaný až do XIII. storočia.

V rámci hymnologickej tradície sa vykryštalizovali dve odlišné vetvy: hymny prózované a hymny veršované. Prózované hymny sa tešili značnému úspechu v Oriente, kde ich tradícia nebola nikdy prerušená (od čias Ephrema zo Sýrie, *okolo roku 373). Západné kresťanstvo prebralo z Orientu tri hymny typu próza: Gloria in excelsis Deo, Te Deum, Te decet laus. Uprednostňovala však najmä hymny veršované. V európskom prostredí sa zreteľne vyvíjali tri štylistické vrstvy veršovaných hymnov: staré hymny - ambroziánske podľa vzoru svätého Ephrema zo Sýrie (svätý Ambróz +397); hymny z obdobia dynastie karolíncov - v starovekých grécko-latinských

94 Wiora, Walter: *Les quatre âges de la musique*, Éd. Payot, Paris 1961, s. 34.
95 Wiora, Walter: ibidem.
96 Gelineau, Joseph: *Chant et musique dans le culte chrétien – Principes, lois et applications,* Fleurus, Paris 1962, s. 234.
97 Vsunuté do *Pravidiel svätého Benedikta*, VI. storočie.
Desprèz, Vincent: *Règles monastiques d´Occident (IV.-VI.siecle*), Bellefontaine 1980.

formách (od polovice VIII. storočia); neskoré hymny – vo voľnejších formách (od XII.-XIII. storočia).[98]

Texty sa rytmizovali podľa počtu slabík. Najčastejším metrom (organizáciou textu) hymnov boli štyri 8-slabičné verše (61 hymnov). Okrem toho sa vyskytovali hymny s tromi 5- + 6-slabičnými veršami & jedným 8-slabičným veršom (13 hymnov). Ďalej: tri 6- + 6-slabičné verše & jeden 8-slabičný verš, šesť 8-slabičných veršov, a iné.[99] Rytmicky teda boli závislé od špecifických pravidiel veršovania. Vymykali sa voľnému rytmu deklamácie, ktorý je základnou charakteristikou gregoriánskeho chorálu.

Z pohľadu melódie sledovala kompozícia dosť zložité a rozmanité schémy, najmä pokiaľ ide o staré hymny. Novšie majú už voľnú kompozíciu (voľná improvizovaná melódia vytvorená na daný text). Najstaršie hymny boli komponované podľa vzoru Sýrie. Tá istá melódia sa opakovala v 1., 2., 4. verši a variácia bola použitá len v 3. verši. Kadencie sa striedali podľa typu zatvorená (klesajúca) a otvorená (stúpajúca alebo na tom istom tóne). Výnimočne bola opakujúca sa melódia prenesená o terciu alebo kvintu vyššie.[100] Je dosť náročné zistiť hlavné modálne jadro, okolo ktorej sa odvíjala melódia. Na rozdiel od ostatných liturgických spevov bola melódia nestabilná a uvoľnená, takmer stále sylabická. Pohybovala sa pomerne rýchlo zo stupňa na stupeň v širokom rozsahu. Identifikáciu jej modálnej štruktúry umožňuje návrat niektorých stupňov. Avšak relatívna indiferencia melódie voči textu spôsobuje ťažkosti pri určovaní skutočného veku hymnov (minimálne z hudobného hľadiska).

98 Corbín, Solange: L´*Église à la conquete de sa musique,* Gallimard, Paris 1960, s. 126-149.

99 Guicheteau, Jean: *Le chant grégorien – chant sublime,* François-Xavier de Guibert, Paris 2004.

100 Bescond, Albert-Jacques: *Le chant grégorien*, Buchet/Chastel, Paris 1972, s. 62-63.

3. GREGORIÁNSKA MODALITA – MÓDY – MELODICKÉ FORMULE

Pred začatím samotnej analýzy jednotlivých spevov gregoriánskeho repertoáru je nevyhnutné poznať gregoriánsku modalitu. Skúmanie zloženia a spôsobu kompozície liturgického spevu ukazuje zároveň spôsob jeho analýzy.

Teórie o pôvode gregoriánskej modality

Prvé knihy obsahujúce rôzne typy módov datujú IX. storočie. Označovali sa ako ***„tonaires“***.[101] Ich systém však neodráža kompletnú autentickú gregoriánsku modalitu, pretože obsahuje len antifóny omšových introitov a comúnií. Bol presadený pod vplyvom byzantského modálneho systému.[102]

Antická grécka teória.

Mnohí hudobní teoretici sú zástancami gréckej teórie o pôvode gregoriánskych módov prebratej zo stredoveku. Antická grécka teória študovala oktávový aspekt oficiálne názývaný modálna oktáva podľa teórie exponovanej Geveartom.[103] Gréci totiž zistili, že ak odoberieme segment vymedzený intervalom oktávy v zmysle diatonickom, získame sedem octochordov, odlišujúcich sa vnútornou dispozíciou piatich tónov a dvoma poltónmi. Podľa Gevearta tieto aspekty sú ekvivalentné s gregoriánskymi módmi. V skutočnosti však nie.[104] Táto oktávová teória nie je objavom Grékov, ale už jedno milénium pred nimi bola známa Babylončanom. Tak ako ju Gréci prebrali od Babylončanov, stredovek ju prebral od Grékov (ale nesprávne). Jednotlivé názvy a ich aplikácia na gregoriánsky chorál (protus-dórsky, deuterus-frygický,

101 Jedným z prvých je *Tonaire de Saint Riquier.*
102 Madrignac, André Gustave: *Le chant grégorien: historique et pratique*, Champion Honoré, Paris 1981, s. 61.
103 Chailley, Jacques: *L´imbroglio des modes*, Leduc, Paris 1960.
104 Chailley, Jacques: ibidem.

tritus-lydický, tetrardus-mixolydický) sú len teoretickou špekuláciou a nie živou praxou. Gregoriánsky protus authente napríklad integruje vedľajšiu toniku „c“ (cudziu teoretickej oktáve) a ojedinele stúpa na horné „d“. Alebo, gregoriánsky deuterus plagal takmer nikdy neklesá až na „h“, čo je spodný limit jeho teoretickej oktávy. Nejde tu o snahu zriecť sa modálnych oktáv, ale preskúmať problém na iných reálnych konkrétnych hudobných základoch z praxe. Interval oktávy nezohráva prakticky žiadnu rolu v štruktúre gregoriánskych melódií. Ak módus použije za sebou dva stupne v oktávovej vzdialenosti, nie je v skutočnosti medzi nimi priamy vzťah (oktáva existuje len na papieri, ale nie v praxi).[105] Ak teda hovoríme o modálnej oktáve, ide tu len o jednoduchú totalizáciu siedmych diatonických stupňov, ktoré sú rôzne použité.[106]

Podľa Gevearta je medzi gréckými a gregoriánskymi módmi zhoda. Gevaert sa však sústredila len na tetrachordy a béčka (citlivé tóny). Nebral do úvahy podstatný rozdiel medzi silnými a ornamentálnymi tónmi.[107] Čiže medzi stupňami, ktoré sú základné, a okolo ktorých sa postupne točí a rozvíja melódia. Z tohto uhla pohľadu možno vyvodiť záver, podľa ktorého nie je medzi gréckou a gregoriánskou modalitou v praktickom slova zmysle súvislosť.

Proces, v rámci ktorého bol gregoriánsky repertoár vtesnaný do umelého rámca nazývaného **octoechos** je zložitý. Prvotné spevy v archaickej modalite boli interpretované zhromaždením (refrény) a sólistom (verše žalmov). Tenor sólistu bežne stúpal o terciu, ale i kvartu vyššie. Spôsoboval to osobný temperament sólistu, ktorý sa nepochybne horlivo snažil odlíšiť od zhromaždenia. V korelácii so stúpajúcou tendenciou tenoru stúpali i akcenty slov v refrénoch zhromaždenia. Tento vnútorný dynamizmus spôsoboval

---

105 Viret, Jacques: *Le chant grégorien, musique de la parole sacrée*, L´Age d´homme, Lausanne 1986, s. 202-205.

106 Medzi siedmimi diatonickými tómi sú len štyri kodifikované gregoriánskou teóriou (d, e, f, g). Ostatné tri v nej figurujú vďaka mobilite „h“ (jediný stupeň, ktorý sa dá alterovať). Táto „bemolizácia“ rozkladá oktávy od „d“, „e“, „f“ tak, že dosiahneme celkovo sedem oktáv („d“ s „b“ korešpondujúc oktáve od „a“, a tiež oktávam od „e“ a „f“, asimilujúc sa do oktávy od „h“ a „c“). Oktáva „g“ „bemolizujúc“ „h“ dáva oktávu „d“. Gregorianika pripúšťa mobilitu „h“ v zmysle jedného a toho istého módu, pokiaľ pasáž od „h“ ku „b“ a naopak, nevyprovokuje moduláciu. Gregoriánska modalita teda privádza do jednej oktávy dve odlišné oktávy. Tón „h“ sa nachádza v 6., 4. alebo 5. pozícii nad tonikou.

107 Viz podkapitola G*regoriánske módy a modálne formule.*

rozširovanie intervalov smerom nahor. Stúpajúca tendencia tenoru a akcentov vyústila do vytvárania nových módov.[108]

Popri stúpajúcej tendencii sa súčasne vyvíjala klesajúca tendencia v iných než psalmodických spevoch (antifónach). Dialo sa to ako pri slovných prejavoch. Koniec spevov (finála) bol podobne ako koniec slovného prejavu ťahaný nadol.[109] Podľa 1.) intervalu, ktorý oddeľoval tenor (akúsi dominantu) a finálu, a podľa 2.) organizácie tohto intervalu (umiestnenie poltónu) sa začali označovať módy číslami alebo špecifickými termínmi (vypracovaných už pred antickým Gréckom). Táto nomenklatúra sa i napriek nevýhodám stala univerzálnou. Keď melódia používala vrchnú časť melodickej škály módu, označovala sa ako autentická. Ak používala spodný register, označovala sa ako plagálna. Na jednej strane tento systém ukrýval pod jedným číslom módu dva odlišné vývoje, ktoré v skutočnosti tvoria dva odlišné modálne typy. Dva spevy pod tým istým číslom majú tú istú finálu, a dokonca i tenor. Avšak tvoria vo vnútri módu dva odlišné typy, pretože ich dominanta je odlišná. Na strane druhej tento systém odlišuje módy, ktoré nie sú celkom odlišné. A odkrýva ich modálne ekvivalencie. Dva odlišné modálne typy môžu mať rovnakú začiatočnú intonáciu.[110]

Tieto odlišnosti, či ekvivalencie sú dôkazom relativity teoretických záverov uskutočnených po kompozícii. Daný systém octoechos si nevšíma hudobné fakty objektívne konštatované. Snaží sa vtesnať repertoár do obmedzeného počtu kategórií.[111]

Systém octoechos sa v skutočnosti týkal len spevov, ktoré používali jeden psalmodický tón (v omši introit a comúnio). Pred spevom bolo potrebné zistiť, na ktorom psalmodickom tóne sa má spievať žalm sprevádzajúci introit alebo comúnio.[112] Octoechos slúžil teda len k určeniu tónu daného spevu. Výsledkom bola klasifikácia introít a comúnií podľa ich psalmodického tónu. Tento systém bol svojím spôsobom zneužitý a rozšírený na všetky spevy, ktoré s ním nemali nič spoločné - tractusy, graduály, aleluja a ofertóriá. Ofertóriá nie sú antifónami

[108] Saulnier, Dom Daniel: *Le chant grégorien,* Solesmes 2003, s. 47.
[109] Saulnier, Dom Daniel: ibidem, s. 49.
[110] Saulnier, Dom Daniel: ibidem, s. 51.
[111] Viz príloha *Octoechos.*
[112] Bernard, Philippe: *Du chant romain au chant grégorien*, Éd. du Cerf, Paris 1996.

(ako introity a comúniá) sprevádzajúcimi psalmódiu. Nepotrebujú danú klasifikáciu podľa psalmodických tónusov, pretože ich jednoducho nevlastnia. To je jeden z dôvodov, prečo „tonaires“ používané v IX. storočí ignorujú všetky spevy okrem introít a comúnií. Klasifikujú totiž omšové antifóny podľa ich módu (podľa ich psalmodického tónu).

Toto je jeden z možných spôsobov vytvorenia vyspelej gregoriánskej modality zloženej z dvoch elementov - tenoru a finály. Dnes sa bohužiaľ často usudzuje charakter módu len podľa finál, a zabúda sa na jeho skutočný pôvod. K objektívnej analýze je nevyhnutné nájsť pôvodné melodické jadro.

Teória archaických módov.

Jedným z najuznávanejších spôsobov analýzy gregoriánskeho repertoáru v XX. storočí sa stala analýza, ktorej autorom je benediktín Dom Jean Claire. Dom Claire metodicky a objektívne porovnával rôzne repertoáre (beneventský. hispánsky, starorímsky, milánsky, galský, rímsko-galský alias gregoriánsky). Analýzou antifón ofícia ferial ukázal, ako je možné postupne odkryť jednotlivé vrstvy gregoriánskych spevov a dospieť k ich pôvodnej archaickej podobe.[113] Ako bázu modálnych štruktúr použil **„cordes-mères C, D, E“** a ich transpozície F, G, A, H. Tieto tri „cordes-mères“ považoval za archaické módy a za základ gregoriánskeho modálneho vývoja. Tvoria podľa neho prvé štádium melódií západoeurópskej hudby.

„Corde-mère**“** je akási melodická os, **melodické gravitačné jadro**, či centrum daného gregoriánskeho spevu, okolo ktorej sa v tvare špirály točí a rozvíja melódia. Čiže každá melódia bola pôvodne vystavaná okolo jedného z týchto troch tónov. Mala svoju pre-dominantu, tenor (recitatív) a finálu.[114]

Dom Claire analýzou repertoáru poukázal tiež na fakt, že „corde-mère D“ nie je pôvodne z rímskej liturgie. Je však prítomný v iných talianskych (Benevent, Miláno) a v galských liturgiách. Väčšina repertoáru skomponovaná mimo Ríma od IX. storočia bola často založená na tomto archaickom

[113] Claire, Dom Jean: *L´évolution modale dans les répertoires liturgiques occidnetaux,* Révue grégorienne č. 40, Solesmes 1962, s. 196-211, 229-245; č. 41, Solesmes 1963, s. 8-29, 49-62, 77-102, 127-151; Études grégoriennes č. 15, Solesmes 1975.

[114] Madrignac, André Gustave: *Le chant grégorien: historique et pratique,* Champion Honoré, Paris 1981, s. 64.

melodickom jadre. Mnohé spevy rímskej liturgie sú skomponované na „corde-mère C“. Svoje pozorovania dokladá Dom Claire i faktom, že spevy skomponovaé mimo Ríma a Talianska boli akcentuované nadol od finály. Zatiaľčo latinský akcent je vždy hore.

Gregoriánske spevy sú od najstarších dochovaných manuskritov predkladané ako spevy s bohatou ornamentáciou. Hĺbková analýza však odhaľuje, že ich pôvodný zjav nebol až tak ornamentovaný. Modálne jadrá (tri archaické módy C, D, E), na ktorých melódie spočívali boli postupne udusené a zaretušované stále zložitejšou ornamentáciou. Tieto komplikované útvary išli ruka v ruke so vznikom a vývojom Scholy cantorum (v rokoch 461-590). Je preto potrebné nájsť pôvodné recitačné tóny, ktoré sa skrývajú pod melizmatickými špirálami a krivkami. Toto sa samozrejme netýka neskorých spevov skomponovaných po VII. storočí. Od VII. storočia sa už nebrali až tak do úvahy modálne jadrá. Komponovalo sa priamo ornamentálnym spôsobom a tieto novšie spevy neexistovali najskôr v jednoduchej forme recitatívu, respektíve jednoduchej kantilácie.

Pôvodná gregoriánska archaická modalita teda spočívala na troch melodických jadrách, v ktorých jeden tón zastával rolu tenoru i finály. Liturgické melódie spočiatku spočívali na jednom stupni (tenore), zdobené interpunkčnými melizmami. Existoval iba jeden tenor pre všetky spevy. A menil sa len text. To všetko z dôvodu, aby si spevák-sólista nepomýlil žalm.[115] Tenor mohol teda spočívať na tónoch, ktoré my dnes označujeme ako C, D, E.[116]

Postupne začali tieto spevy hľadať finálu od každého z troch modálnych jadier. Už nie na tej istej úrovni ako tenor, ale pod ním. Výsledkom bola pentatonická škála g, a, C, D, E. A z nej vyplývajúce **nové melodické bunky g-a-C, a-c-D, c-d-E.**[117]

---

115 Claire, Dom Jean: *L´évolution modale dans les répertoires liturgiques occidnetaux,* Révue grégorienne č. 40, Solesmes 1962; č. 41, Solesmes, 1963; Études grégoriennes č.15, Solesmes 1975.
Claire, Dom Jean: *L´évolution modale des antiennes*, Revue grégorienne č. 41, Solesmes 1963.

116 Toto štádium vývoja je dnes sprítomnené v krátkych odpovediach (responsio breve).

117 Claire, Dom Jean: ibidem.
Podobné názory nájdeme i u Mckinnon, James William: *Music in Early Christian Literature*, Cambridge University Press 1989.

Až schola cantorum rozšírila melodickú škálu o novú finálu, spodné „f“ v rámci omšového ofícia. Rímska liturgia sa vyhýbala používaniu „h“, ktorý považovala za slabý a mobilný tón. Melódie tento poltón jednoducho preskakovali.

Po zreteľnom oddelení a fixovaní nových finál prišla posledná etapa, v ktorej sa manipulovalo s prirodzeným tónom „h“ a s tónom „b“. Tento pôvodne slabý a sekundárny tón sa stal z dôvodu spresnenia melodickej škály osou a motorom tvorby nových módov.

Naplno rozvinutú modálnu škálu archaických módov tak postupne tvorili minimálne tri stupne, najčastejšie však päť, prípadne i šesť. V prípade **módu C** škála g-a*-C-d-e-(f), alebo jej ekvivalenty c-d*-F-g-a-(b), d-e*-G-a-h-(c).[118] C stále zastávalo hlavnú architektonickú funkciu. V recitáciach bola tenorom, v ostatných spevoch finálou. Vrchné tóny akcentovali melodické jadro, spodné boli súčasťou melodického pohybu tiahnucou opäť k melodickému gravitačnému jadru. V **móde D** tvorili škálu a*-c-D-e-(f) a jej ekvivalenty d*-f-G-a-(b), e*-g-A-h-(c). Škálou **módu E** sú tóny c-d-E-(f)-g a jej ekvivalenty f-g-A-(b)-c, g-a-H-(c)-d. Modálne jadro E nemalo takú silu a stabilitu ako ostatné dva. Bolo priťahované nahor na „f“ a melódie sa postupne deformovali.

Teória o pentatonickom pôvode módov.

Niektorí muzikológovia sa domnievajú, že škála tónov, na ktorej vznikol gregoriánsky chorál je pentatonická (anhemitonická – bez poltónov).[119] Pentatoniku stretávame v tradičnej hudbe mnohých regiónov sveta (najmä Ázia, ale i Grécko, Maďarsko, Slovensko). Je dosť možné, že bola dopravená do západnej Európy indo-európskou migráciou.[120] Vychádzajúc z archaických módov, **pentatonickú modálnu škálu** tvoria tóny **g-a*-C-D-E*-g-a**, a **jej**

---

118 *Označuje malú terciu, ktorá je mobilná („priťahovanie“ tónom h alebo b).

119 Chailley, Jacques: *Du pentatonisme à l´octoéchos*, Études grégoriennes č. 20, Solesmes 1981.
Viret, Jacques: *La modalité grégorienne, un langage pour quel message ?*, Éd. A Coeur Joie, Lyon 2000.
Yasser, Joseph: *A theory of evolving tonality,* American Library of Musicology, New York 1932.

120 *Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World´s Peoples,* Ed. Titon Jeff Todd, U.S.A.-Belmont, Schirmer-Thomson Learning, 2002 (4. edícia).

ekvivalenty c-d*-f-g-a*-c-d, d-e*-g-a-h*-d-e. Analýza spevov omšového propria potvrdzuje existenciu tejto škály.[121] Z danej päťtónovej škály sa jasne vyčleňujú tri pôvodné archaické tóny. Pokiaľ ide o dva zvyšné, sú to tóny, ktoré sa postupným vývojom stali klesajúcimi finálami, alebo stúpajúcimi tenormi. Okrem týchto tónov sa v spevoch nachádzajú naviac tóny označené hviezdičkou (v kvadratickej notácii) na mieste malých tercií. V neumových manuskritoch ide o quilismu týkajúcu sa tónu „h“ alebo „b“. Tieto mobilné tóny netvorili štruktúru, preto mohli v melódiii i chýbať. Boli typickým fenoménom orálnych tradícií.[122] Gregorianika používala okrem poltónov „a-b“ a „h-c“ ešte poltón „e-f“.

Pridanie poltónu k pentatonickej škále spôsobilo sformovanie troch nových tónových škál – ***troch hexachordov***.[123] Každý definovaný jedným poltónom. **Prirodzený hexachord c-d-e-f-g-a** poltónom e-f, **hexachord s prirodzeným „h“ g-a-h-c-d-e** poltónom h-d, **hexachord s „b“ f-g-a-b-c-d** poltónom a-b. V rámci troch tetrachordov sa jasne vynímajú:

1. tri archaické modálne jadrá (C-D-E ekvivalentné s c-d-e v prirodzenom hexachorde, s f-g-a v hexachorde s „b“, s g-a-h v hexachorde s „h“).
2. finály D, E, F, G patriace do systému octoechos (protus D v prirodzenim hexachorde korešponduje s s protusom A v heachorde s „h“, s protusom G v hexachorde s „b“).[124]

Záver o pôvode gregoriánskych módov.

Prirodzený smer rešeršov o pôvode gregoriánskej modality je postup od jednoduchého k zložitému. V prípade skúmania gregoriánskych melódií bolo však viackrát poukázané na fakt, podľa ktorého mnohé spevy kompozične dôkladne vypracované sú veľmi starého pôvodu. A naopak, niektoré spevy, ktoré sa ukazujú ako jednoduché, sú mladšieho dátumu. Počas predchádzajúcich storočí (najmä v XIX. a XX.) sa pokračovalo v hľadaní ďalších teórií o pôvode gregoriánskych módov a nové spôsoby analýzy. Žiadna z nich však dodnes nepodala úplne a celistvé vysvetlenie. Aby boli výsledky ďalších výskumov

121 Viz podkapitola *Charakteristika gregoriánském modality*.
122 Yasser, Joseph: ibidem.
123 Viret, Jacques: ibidem.
124 Turco, Alberto: *Il canto gregoriano, II.volume,* Torre d'Orfeo, Roma 1987.

datovania spevov čo najobjektívnejšie, bolo by potrebné hneď na začiatku odlíšiť liturgické žánre. Na jednej strane staré žánre, ktoré sú od svojho vzniku prirodzene ornamentované (aleluja, tractusy, graduály). Na strane druhej žánre, ktoré sú vo svojej podstate jednoduché (introty, comúniá). Jednoduché spevy patriace do ornamentálnych žánrov potom budú novšieho dátumu (najmä niektoré Kyrie, tractusy a graduály). Samotné melizmy nie sú mladým elementom. Skôr naopak. Ide o extrémne starý element, ktorý bol uplatňovaný už v začiatkoch psalmódie.[125] Pochádzajú z prirodzenej ľudskej podstaty sólistu. Pôvodne nezohrávali dekoratívnu úlohu (čo sa postupne začalo meniť od vzniku scholy cantorum). Slúžili na zdôraznenie artikulácie žalmového textu. Zároveň pomáhali poslucháčovi zorientovať sa, pretože oznamovali hlavne koniec verša alebo spevu. To bolo v období ústnej tradície nevyhnutné.

Najstaršie spevy mali pravdepodobne recitatívnu formu na jednom z troch archaických melodických jadier (tenore alebo finále). Akcenty slov vniesli do tohto melodického jadra určitú rozmanitosť. Následne recitácia začala miznúť z dôvodu postupného ustupovania archaických melodických jadier a pridávaním nových vokálov (v Schole cantorum často i výlučne dekoratívnych). Staré akcenty (vrchné tóny vo vzťahu k tenoru) sa pravdepodobne stávali novými tenormi a staré finály zrejme modulovali smerom nadol (najčastejšie o kvartu). Ak chceme dospieť pri analýze aspoň čiastočne k pôvodnému vzhľadu spevov, je potrebné všetky spomínané prídavky eliminovať.

Hlavnými faktormi vývoja gregoriánskeho chorálu teda sú:

- Premiestňovanie tenoru. Archaické melodické jadro pretrvávalo ako finála. Psalmodický tenor stúpal o terciu alebo kvartu a prináša so sebou pre-dominantu. Toto stúpanie bolo artificiálne. Možno ho vysvetliť potrebou varírovania monotónie v čase, keď báza spevu spočívala na jednom tóne.
- Klesanie finály. Archaické melodické jadro pretrvávalo ako psalmodický tenor. Finála klesala o terciu, kvartu alebo kvintu. Toto klesanie finály bolo prirodzené, pretože prirodzený spád reči má klesajúcu tendenciu. Klesanie takisto modifikovalo vzhľad spevov. Módy, ktoré vznikli sa začali označovať ako autentické.

[125] Bernard, Philippe: ibidem.

- Ďalšími faktormi boli dvojitý vývoj spodnej finály a vrchného tenoru. Ako i odlišovanie novovznikajúcich módov alteráciou mobilného tónu „h“. Jeho používaním sa postupne prešlo od pentatonizmu ku trom hexachordom. V ich kontexte môžeme postrehnúť rôzne umiestnenia archaických melodických jadier a lepšie pochopiť octoechos.

Načrtnutý vývoj gregoriánskej modality – od troch archaických módov cez pentatoniku ku bipolárnym módom a systému octoches – možno tiež zhrnúť troma jednoduchými schémami.[126]

Charakteristika gregoriánskej modality

Modalita je špecifické zvukové hudobné klíma vytvorené:

1. z presne stanovenej škály tónov – módu
2. zo spôsobu uplatňovania jej jednotlivých stupňov.

Jednotlivé škály tónov sú charakteristické nielen rozmiestnením intervalov, ale tiež stavebnou kvalitou niektorých z nich, príbuznosťou a zlučiteľnosťou s inými škálami a ich melodickými formulami.[127] V gregoriánskej terminológii bol dlho používaný termín „tonus“ namiesto „modus“. Tiež sa používal termín „tropus“. V skutočnosti „modus“ je latinským prekladom gréckeho „tropos“.

Gregoriánsky chorál nie je pre súčasného hudobníka „rodným“ jazykom ako napríklad hudba Johanna Sebastiana Bacha apod. Jeho charakter nie je ten istý ako charakter tonálnej melódie. Dnes sme zvyknutí na harmonické (akordické) zvukové postupy. Pretože v tonálnej hudbe závisí hodnota každého tónu od jeho spresnenia harmonickým sprievodom. Jeho hodnota sa mení so zmenou akordu. Hodnota modálneho tónu zostáva fixovaná a nemenná z jedného konca melódie na druhý. Táto hodnota je determinovaná raz navždy módom. Z toho vyplýva, že modálna melódia má vo svojej podstate statický ráz a vzpiera sa modulácii (v dnešnom slova zmysle). Modulácia v modálnom zmysle sa neprejavuje ako nevyhnutný doplnkový výrazový prostriedok.

V gregoriánskom choráli sú dominantné intervalové vzťahy. Preto pri jeho recepcii je potrebné vziať do úvahy relativitu harmonicko-tonálneho jazyka

126 Viz príloha *Tri schémy modálneho vývoja.*

127 *Encyclopédie de la musique sacrée - La musique sacrée occidentale,* Dir. Porte Jacques, Labergerie, Paris 1969.

a otvoriť sa menej vertikálnemu a viac horizontálnemu zvukovému prejavu. Sluchovo sa preorientovať a zvyknúť si na tieto vzťahy. Vziať na vedomie vlastnú hodnotu každého tónu. V tejto personalizácii modálnych stupňov spočíva v konečnom dôsledku hudobná prirodzenosť módu. To vyžaduje prekonanie nášho bežného melodického vnímania, ktoré sa uspokojuje s chápaním intervalu spájajúceho dva po sebe idúce tóny. V prípade modálneho gregoriánskeho intervalu je nevyhnutné dať do vzťahu tóny, ktoré síce susedia počas odvíjania melodickej línie, ale zostávajú samostatné a nezávislé. Od toho ďalej závisí celkový kvalitatívny obraz zvukovej klímy počas nášho vnímania. Dôvodom tejto klímy je psychologické odstránenie hierarchie jednotlivých stupňov. Pretože jedna vec je povrchné vnímanie melódie ako stúpajúcej a klesajúcej lineárnej krivky. A iné je vnímanie danej melódie v jej hlbokom bytí.

Z diatonickej sedemtónovej škály používa gregoriánska modalita najmä **päť základných tónov d-f-g-a-c**. K tejto tónovej škále dospejeme analýzou omšového propria a klasifikáciou jeho melodických schém podľa tonických slabík.[128] Skôr než diatonike, dlží gregoriánska modalita svoju tonálnu bázu pentatonike.[129] Pentatonika je charakterizovaná absenciou intervalov napätia (poltónu a tritónu). Gregorianika sa takisto vyhýba tritónovému vzťahu prostredníctvom bemolizácie tónu „h“. Tón **„h“**, ale i **„e**“ sú chápané skôr ako doplnkové stupne s ornamentálnou funkciou alebo niekedy ako prechodné sekundárne tenory. V každom prípade je ich rola zahmlenejšia než rola ostatných piatich. Pričom tón „h“ je jediným alterovateľným stupňom v gregoriánskej modalite. Táto alterácia však neprináša žiadne ohrozenie základnému diatonizmu melódie. Všetko sa deje tak, akoby tento poltón vzal na seba osobitú organizačnú funkciu v rámci zvukovej škály. Prirodzené „h“ bolo prvý krát nahradené alteráciou „b“ v comúniu „Beatus servus“. Nahradenie „h“ tónom „b“ spôsobilo zmenu módu.

V gregoriánskych spevoch sa okrem sekúnd a tercií nachádzajú v prevažnej miere čisté kvinty. Najväčšími intervalmi sú malé a veľké sexty a septímy.

---

128 *Graduale triplex.*

129 Hameline, Jean-Yves: *Le chant grégorien,* A coeur joie, Paris 1961, s. 67.
Zo známych muzikológov ako prvý upozornil na pentatonickú stupnicu v gregorianike Hugo Riemann. Neskôr Dom Jean Claire a Jacques Chailley.

Pričom kvinty sú početnejšie než sexty. Ešte početnejšie než kvinty sú čisté kvarty.[130] Medzi extrémnymi tónmi „h“ a „f“ sa nachádza občas používaná zmenšená kvinta (diabolus in musica). Tento hudobný výraz sám o sebe nevytvára nový módus, ale vnáša do melódie zvláštnu moduláciu. Tvorcovia gregoriánskeho sa nevyhýbali jej použitiu vo forme h-d-f, alebo v podobnej forme e-g-b, a to vo všetkých módoch.[131]

Gregoriánske modálne melódie charakterizujú rozličné elementy. Základné elementy gregoriánskeho chorálu tvoria spolu s textom melodické formule a módy.

Gregoriánske módy a modálne formule

Gregoriánske módy sú identifikované štrukturálnymi tónmi. Nie však z hľadiska zakotvenia melodických formúl uprostred melodického oblúka. Prirodzenosť módov zahŕňa výlučne intervaly a ich zvukové vzťahy, a uniká rytmickej alebo formovej determinácii. Na rozdiel od melodických formúl nie sú nevyhnutne spojené s verbálnou akcentuáciou. Módus zabezpečuje zvukový štruktúrovaný priestor a stavebný materiál - intervaly a stupne. Zároveň naplno realizuje fúziu melodických tónov idúcich po sebe. Každý tón musí byť vnímaný v intervalovej funkcii, ktorý ho spája s tonikou. Toto je základný princíp modálnej hudby.[132]

Podľa módu môžeme určiť i vek gregoriánskych spevov. Čím je liturgický žáner starší, tým menej módov v sebe obsahuje.

Modálna báza sa prejavuje v podobe **modálnych a melodických formúl**. Každý módus obsahuje určitý počet melodických formúl, ktoré sú mu vlastné. Pri analýze je dôležité uvedomiť si v prvom rade, že každá dielčia **modálna formula má svoje melodické formule**, ktoré ju robia osobitnou. Je vhodné označiť melodické jadro formuly nejakým koeficientom, podľa jeho dĺžky a dôležitosti. Pričom štrukturálna dôležitosť pripadá vždy na finálu slova.

---

130 Klasifikácia intervalov v gregoriánskych spevoch podľa Guicheteau, Jean: *Le chant grégorien – chant sublime,* François-Xavier de Guibert, Paris 2004, s. 143.

131 Viz príloha *Použitie zmenšenej kvinty (diabolus in musica).*

132 Daniélou, Alain: *Traité de musicologie comparée,* Hermann, Paris 1959, s. 45-47 (o roli toniky v modálnej hudbe).

Následným spojením týchto dielčích melodických formúl dosiahneme všeobecnú modálnu formulu. Táto má teda dvojitý charakter. Na jednej strane vyjadruje percento použitia pre-dominánt. Na strane druhej pomáha určiť modálne žánre.[133] Daný spev je potom možné na základe typickej modálnej formuly zaradiť medzi typické, neúplne alebo rozšírené žánre.[134] Ak chceme hovoriť o typickom žánri (jednoduchom), modálna formula musí byť kompletná a odrážať štruktúru väčšiny spevov daného módu. V prípade neúplneho žánru (zmiešaného) musí byť modálna formula nekompletná neprítomnosťou niektorých základných pre-dominánt.[135] Ak je k pôvodnej typickej modálnej formule pridaná nová pomocná pre-dominanta, ide o rozšírený žáner (zmiešaný)[136], ktorý sa prejavuje veľmi bohatou ornamentáciou.

Repertoár nie je možné analyzovať podľa stereotypných diagramov s tonikou, „dominantou“ na kvinte, oktávovou tónovou škálou apod. Stavebný princíp módu je treba hľadať

1. v množstve výskytu určitých stupňov v modálnej škále
2. v rozmanitých funkciách stupňov tejto škály.

Porovnaním týchto dvoch faktorov dospejeme v systéme octoechos k **nasledujúcim modálnym formulám**[137]:

I. módus D-F-G-A-(c)

II. módus (g)-A-C-D-(e)-F

III. módus (d)-(f)-E-G-A-H-(c)-(d)

IV. módus (g)-a-H-c-D-E-F-(fis)-(g)

V. módus F-G-A-(b)-C-D-(e)-(f)

---

133 V niektorých spevoch sú určité základné pre-dominanty vynechané. V iných sú pridané nové pomocné pre-dominanty.

134 Bescond, Albert-Jacques. *Le chant grégorien*, Buchet/Chastel, Paris 1972, s. 92.

135 Následkom krátkého textu. Ale i zámerne, pokiaľ má spev vyjadriť chmúrnu náladu.

136 Následkom príliš dlhého textu. Alebo, ak je potrebné vyjadriť osobitne jasavú náladu a nadšenie.

137 Saulnier, Dom Daniel: *Les modes grégoriens*, Solesmes 1997, s. 47-102.
Guicheteau, Jean: *Le chant grégorien – chant sublime,* François-Xavier de Guibert, Paris 2004.
Tieto modálne formule sú uvádzané i u množstva ďalších autorov pojednávajúcich o gregoriánskom choráli.
Hlavné štrukturálne tóny vyskytujúce sa pravidelne sú označené veľkými písmenami. Vedľajšie štrukturálne tóny vyskytujúce sa ojedinelejšie alebo prechodné tóny sú označené malými písmenami. Tóny sú usporiadané od najspodnejšieho smerom nahor.

VI. módus (g)-a-C-D-E-F-(g)

VII. módus C-D-e-F-G-(a)-(b)

VIII. módus (d)-(f)-G-A-C-(h)-(e)

Analýzou niektorých spevov dospejeme k existencii ďalších módov, ktoré nezapadajú do systému octoechos. Jednak sú to archaické módy, a okrem nich módy označované ako bipolárne. V prameňoch a literatúre bývajú väčšinou označované hviezdičkou. Sú to 2*módus protus quarte a 4*módus deuterus tierce. Najnovšie k nim bol pridaný 8*módus tetrardus tierce.[138]

Gregoriánsky módus charakterizujú rozličné elementy. Kostrou módu sú **pre-dominanty**. V melódii modálneho typu môžeme vždy rozpoznať určitý počet tónov (väčšinou tri alebo štyri), ktoré tvoria jej štruktúru – modálnu základňu. Možno to dokázať analýzou ktoréhokoľvek spevu gregoriánskeho repertoáru. Zistíme, že niektoré tóny sú častejšie používané než iné. Majú pozoruhodnú dynamičnosť, ktorá z nich robí základné tóny módu a vytvára jednotlivé kroky zvukového pohybu. Tieto tóny sú pravidelne finálami jednotlivých slov, rytmickou oporou, sú dlhšie alebo akcentuované. Melódia sa okolo týchto silných tónov rozvíja.[139] Ak ich spojíme farebnou ceruzou, získame obrys modálneho jadra. To určuje objektívne schému melódie.[140] Silné tóny zastávajú v modálnej štruktúre spevov funkciu akýchsi „dominánt“. Keďže však nemajú nič spoločné s dominantami v dnešnom slova zmysle, je lepšie označiť ich ako pre-dominanty. Ich funkcia nie je spojená s kvintou toniky. Psalmodický teneur je síce často postavený na kvinte, ale nielen na nej. Pre-dominanty sa nachádzajú i na kvarte a na tercii finály. Formujú kostru módu. Okrem toho existujú príležitostne dva, tri, ale občas i štyri tóny, ktoré sa pridávajú k pre-dominantám (akési vedľajšie pre-dominanty). Silné tóny nie sú však nevyhnutne spojené s akcentom, alebo intenzitou. Prispôsobujú sa potrebám textu, ktorý je už sám o sebe bohatým výrazovým prameňom.[141] Načrtnutý spôsob melodickej kryštalizácie na troch alebo štyroch tónoch je typickým gregoriánskym modálnym fenoménom. Zoskupovanie silných tónov však nie je len záležitosťou

138 Viz príloha *Octoechos.*

139 Viz príloha *Silné módálne tóny.*

140 Viz príloha *Obrys modálneho jadra podľa troch neumových manuskritov*.

141 Pri analýze je predsa však lepšie prisudzovať im rolu podpory rytmu alebo intenzity.

gregoriánskeho chorálu. Existuje i v modálnej hudbe mimoeurópskej, ktorá existovala už niekoľko storočí pred Kristom (India apod.).[142]

Na prvý pohľad sa analýza gregoriánskych spevov zdá byť jasná a nenáročná. Nie všetky melódie sa však dajú analyzovať tak jednoducho. V niektorých je náročné určiť v množstve tónov tie, ktoré sú prioritné. Útočisko v takýchto prípadoch poskytujú neumové manuskrity. Spôsob písania neum veľmi jasne naznačuje, kde sa nachádzajú silné tóny. Z nich možno, okrem iného, vyvodiť dôležitosť finál jednotlivých slov, a tak určiť štrukturálne tóny melódie, a následne nakresliť obrysy modálneho jadra.[143]

Pre-dominanty sú podstatnou, nie však jedinou charakteristikou módu. Okrem pre-dominánt zostáva upresniť ostatné stavebné elementy, ktoré určujú charakter módu.

Okrem silných tónov melódiu tvoria **ornamentálne tóny** (nie ako melodické ozdoby v barokovom slova zmysle). Odlíšenie tónov modálneho jadra od ornamentálnych upresňuje a prehlbuje modálny charakter melódie. Gregoriánska melódia môže byť ornamentovaná mnohými spôsobmi.[144] To, čo zvyšuje náročnosť ich identifikácie, je zosilnenie účinku ornamentálnych tónov. Tento je dosahovaný pridaním ďalších ornamentálnych tónov k už existujúcim – $(x^2)^2$.[145] Nejde tu o samovoľné ornamentovanie. Všetko sa deje v službách textu, ktorý zostáva základom gregoriánskeho chorálu. Kvadratická notácia, ako i súčasná notácia nedokáže vystihnúť tieto podstatné výrazové elementy. Preto je nevyhnutné pri interpretácii gregoriánskeho chorálu byť v obraze pokiaľ ide o neumové verzie daného spevu.

Tonika – označujúca základný tón - bola prebratá od orientálnych národov. V Oriente na tomto jedinom tóne stála väčšinou celá hudobná stavba. Tvoril akúsi nosnú vlnu hudobného modálneho prejavu. A i keď nám to dnes znie cudzo, modálna kantiléna nebola chápaná ako horizontálna línia po sebe nasledujúcich tónov. Bola predovšetkým chápaná ako sled vertikálnych vzťahov

142 Súčasné výskumy etnomuzikológie môžu prispieť k novým zaujímavým pohľadom na pôvod gregoriánskéj modality, a následne na jej interpretáciu.
143 Viz príloha *Obrys modálneho jadra podľa troch neumových manuskritov*.
144 Zatiaľ neexistuje nomenklatúra jednotlivých gregoriánskych spôsobov oranamentácie.
145 Viz príloha *Ornamentálne tóny.*

voči tonike.[146] Nešlo ani tak o častý návrat určitého tónu (toniky), ako skôr o častý návrat určitého intervalu. Častým používaním napríklad kvinty d-a, kvarty d-g a tercie d-f bolo vytvorené špecifické zvukové klíma v rámci módu na „d“ (obsahujúceho tóny d-a-g-f-a) Častým používaním len tercie a kvarty vzniklo odlišné zvukové klíma. Išlo síce o módus na „d“, ale plagálny[147]

Interval má v monódii prvoradú úlohu a je nosnou konštrukciou modálnej melódie. Kvalitatívny vzťah medzi dvoma tónmi nie je závislý od absolútnej výšky každého z dvoch tónov v zvukovej škále. Napokon, v gregoriánskej modalite absolútna výška tónov neexistuje. Tóny nie sú stabilizované na fixovanej zvukovej frekvencii ako dnes (cca. 440 Hz) a môžu sa voľne presúvať.

Z uvedeného vyplýva, že dva módy rovnakého melodického rozsahu (napríklad autentické módy od „d“ a „g“) budú v absolútnych výškach interpretované na tých istých tónoch. I keď v relatívnych výškach notácia situuje druhý o kvartu vyššie. Abstrahovaním (zovšeobecnením) absolútnych výšok je teda možné v rámci diatonickej škály zaznamenať tri varianty. A to spôsobom eliminujúcim každú alteráciu. Prvá varianta sa bude nachádzať na tonike „e“, druhá na tonike „f“ a tretia na tonike „g“. Týmto prirodzeným gregoriánskym spôsobom možno nájsť štyri toniky gregoriánskej modality (d, e, f, g), ktoré hudobná teória nazýva protus, deuterus, tritus, tetrardus.[148] Každá z týchto tonik sa ďalej delí na autentickú a plagálnu.[149] Tak dostaneme zo štyroch modálnych toník osem módov octoechos (grécke octo=osem, echos=módus). K výstavbe štyroch modálnych toník (namiesto siedmych diatonických) stačí malý počet stupňov. Pri transpozícii ostatných troch možných toník („a“, „h“, „c“) sa neprejavuje žiadna nová forma, pretože štyri predchádzajúce toniky využili totalitu tetrachordálnych kombinácií ponúkaných diatonikou. Tonika od „a“ korešponduje v originálnej notácii spevov tonike od „d“. Podobne je to medzi tonikami „e“ a „h, a tiež medzi „f“ a „c“ (módy od „d“ by teda mohli byť

[146] Každý tón mal skutočnú „harmonickú“ funkci (v antickom slova zmysle) podľa svojho umiestnenia v modálnej rade.

[147] Goudron, Romain: *Musique antique,* Éd. Rencontre, Laussane 1966.
Viret, Jacques: *Le chant grégorien et la tradition grégorienne*, L´Age d´homme, Lausanne 2001, s. 276-281.

[148] Názvy sú adaptáciou prvých štyroch gréckych číslic – prvý, druhý, tretí, štvrtý. Zároveň ukazujú na byzantský vplyv pri vypracovaní modálnej teórie latinskej západnej Európy.

[149] Termín takisto prevzatý z Byzancie (autentický - hlavný, plagálny - vedľajší).

zapísané i od „a“ atď.). Jedine tonika „g“ je zbavená transpozícií. Tieto transpozície na hornej kvinte sú samy o sebe len ojedinelou praktikou gregoriánskej modality. Tóny tetrachordu daného spevu môžu síce zostať tie isté, mení sa však ich funkciu podľa role, ktorú zastávajú štyri stupne v širšej štruktúre. Ak sa hocaký pôvodne kratší spev stane súčasťou dlhšieho spevu, susedné frázy môžu použiť iné stupne než len štyri stupne krátkeho spevu. Tým sa úplne zmení vnímanie jeho frázy. Ak začína tento krátky spev (napríklad antifóna) na „d“, môže byť transponovaný od „f“ (f-c) a od „g“ (g-d). V každej transpozícii bude mať však inú rolu.

Vo väčšine spevov typického modálneho žánru sa tonika zhoduje s **finálou**. V týchto prípadoch je finála v konzonancii s pre-dominantami danej modálnej formuly. Ak je s nimi v dizonancii, tonika a finála sa nezhodujú. Ide väčšinou o spevy neúplneho alebo rozšíreného žánru. Táto častá zhoda finály s tonikou jej zabezpečuje osobitné postavenie v rámci charakteristiky módu. Od finály závisí dynamická sila módu. Finála má posledné slovo pri determinácii módu, avšak sama o sebe nestačí k jeho špecifikácii.[150]

Finála každého spevu je exponovaná na niektorom tóne modálnej škály.[151] Počet spevov v Graduale triplex[152] podľa finál je nasledovný: finála „c“ 9 spevov, „d“ 207, „e“ 144, „f“ 129, „g“ 186, „a“ 44 a finála „h“ 6 spevov. Spevy ukončené na „d“ sú najpočetnejšie. Patria do prvej skupiny protus. Finálou deuterus je „e“, tritus „f“, tetrardus „g“.

Spevy ukončené na „a“ patria do protus, na „h“ do deuterus, na „c“ do tritus. Finála „a“ je ekvivalentom „d“, „h“ ekvivalentom „e“, „c“ je ekvivalentom „f“.[153]

I keď je finála dôležitá, sama o sebe necharakterizuje módus. To, čo je rozhodujúce pre modálnu klasifikáciu, je **pozícia malej sekundy**[154] v zvukovej rade. K tomu treba preskúmať 4 tóny počínajúc finálou alebo tetrachordom.

1. tetrachord d-e-f-g...m2 v strede

---

150 Viret, Jacques: *La modalité grégorienne, un langage pour quel message ?*, Éd. A Coeur Joie, Lyon 2000.
Potiron, Henri: *La composition des modes grégoriennes*, Tournai, Desclée 1953.

151 Viz príloha *Módy s finálami a s ich tenormi.*

152 *Graduale Triplex* zahŕňa 725 spevov. Z toho: introtiy 164, graduály 125, aleluja 158, ofertóriá 115, comúniá 163.

153 Viz príloha *Klasifikácia spevov podľa finál.*

154 Viret, Jacques: ibidem.

2. tetrachord e-f-g-a...m2 dole
3. tetrachord f-g-a-h...m2 nie je
4. tetrachord g-a-h-c...m2 hore

a-h-c-d = d-e-f-g

h-c-d-e = e-f-g-a

c-d-e-f = g-a-h-c

Ďalšou charakteristikou módu sú **intonácie**[155], ktorými spevy začínajú.

Poslednou charakteristikou módu je **premenlivý tón**. Premenlivé tóny bývajú kameňom úrazu pri dešifrácii manuskritov. Objektívne vyvodenie záveru vyžaduje porovnanie niekoľkých manuskritov. Pokiaľ niektoré udávajú „a-c-a" a iné „a-b-a", výsledný tvar bude pravdepodobne „a-h-a". Podobne, ak jeden manuskrit udáva „e-f-e" a druhý „e-g-e", pôjde zrejme o tvar „e-fis-e". V manuskritoch sa nachádzajú summa sumarum tri premenlivé tóny: e-es, f-fis, h-b. V rámci jedného spevu sa vyskytuje vždy len jeden z daných premenlivých tónov. Nie dva alebo tri súčasne (názory odborníkov sa samozrejme môžu v tomto bode rozchádzať).

Gregoriánske melodické formule

Gregoriánsky chorál je hudobný jazyk vytvorený špecifickými výrazovými prostriedkami, ktoré sa značne odlišujú od ostatných druhov hudby. Tieto odlišné a osobité výrazové prostriedky sa označujú **melodické formule**. Sú podriadené prozódii textu a musia ju zviditeľniť náležite jasnou formou. Sú závislé na rytmickej kvalite každej slabiky so zreteľom na akcentuáciu.[156]

Každý liturgický spev má svoju osobitú melodickú formulu. Pre jednoduchšiu orientáciu v spleti a rozmanitosti týchto formúl je potrebné ich utriedenie podľa vopred stanovených kritérií. Existujú špecifické melodické formule, ktoré sú náročné na klasifikáciu a niekedy sa ani nedajú presne klasifikovať. Mnohé spevy však obsahujú podobné melodické formule. Tieto reprezentujú charakteristický a tradičný element gregoriánskeho chorálu.

[155] Viz podkapitola *Gregoriánske melodické formule.*

[156] Nowacki, Edward: *Text Declamation as a Determinant of Melodic Form in the Old Roman Eight-Mode Tracts,* In: Early Music History č.6, Oxford University Press 1986, s. 193-226.

Zároveň ale pripúšťajú rozličné spôsoby varírovania. Rozsah týchto formúl nie je pevne fixovaný. Závisí od melodického štýlu tej-ktorej melódie. Posudzovanie a interpretácia gregoriánskeho chorálu nie je možná bez intímnej znalosti daných melodických štruktúr.

Najjednoduchšími a najčastejšími klasifikáciami melodických formúl[157] sú klasifikácie podľa **módov** a podľa **štýlu**.

V prípade módov ide o vyššie spomenuté modálne formule, ku ktorým sa dopracujeme analýzou melodických formúl. Každý módus obsahuje určité množstvo **typických melodických formúl.**[158] Existujú však formule, ktoré nezapadajú do žiadneho módu. Sú spoločné pre všetky módy.[159]

Podľa štýlu sa rozlišujú melodické formule na **sylabické – melizmatické - neumatické.** V praxi však je potrebné počítať prevažne so zmesou týchto troch typov. Klasifikácia je len pomôckou, nie cieľom.

Z pohľadu **umiestnenia** daných spevov ide o **vstupné – centrálne – záverečné** melodické formule.[160]

Osobitnú úlohu zohrávajú vstupné melodické formule na začiatku každého spevu, označované ako intonácie. Intonačné formule sú limitované na 4-5-6 tónov. Prvým melodickým pohybom býva často stúpanie na vrchnú predominantu alebo klesanie na jej spodnú oktávu.[161] Intonácia sa väčšinou v danom speve neopakuje. Výnimkou sú intonácie v príliš dlhých textoch. Mimoriadna dôležitosť pripadá intonácii v antifónach, pretože pripravuje celkovú intonáciu žalmu. Speváci mali prostredníctvom týchto formúl vo zvyku naladiť sa na správny tón módu. Intonačné formule sú síce dôležitým stavebným prvkom, ale samé o sebe nestačia k určeniu módu. Práve naopak. Môžu byť mätúce. Jedna melodická formula použitá ako intonácia, môže z intervalového

157 Spôsoby klasifikácie podľa systému benediktínov zo Solesmes.
158 Viz príloha *Typické melodické formule 8 módov.*
159 Viz príloha *Spoločné melodické formule.*
160 V tejto podkapitole podrobnejšie priblížim len vstupné a záverečné formule. Centrálnymi formulami vzhľadom na ich komplexnosť sa budem podrobnejšie zaoberať v kapitole *Analýza.*
161 Bailey, Terence: *The intonation formulas of western chant,* Pontifical Institute of Mediaeval Studies Toronto 1974.
Viz príloha *Melodické formule intonácií*.

hľadiska uvádzať niekoľko rozdielnych módov.[162] A naopak, intonácie, ktoré sú na prvý pohľad odlišné môžu patriť do jedného spoločného módu. Ich rozmanitosť pochádza z ornamentálnych tónov presadených v službách textu. Preto boli začiatkom X. storočia skomponované krátke antifónálne typy, ktorých biblický text začína jednou z prvých ôsmych základných číslic (primum - prvý, secundum – druhý, atď.). Samotné melódie boli po hudobnej stránke vytvorené tak, aby charakterizovali každý z ôsmych módov.[163]

Záverečné melodické formule – kadencie – sa nachádzajú na konci spevu, ale i na konci niektorých častí spevu. Kadencie v závere spevu sa často opakujú i v centrálnej časti. Ich melodický obrys nie je tak nápaditý a rozmanitý ako v prípade intonácií. Podobne ako u intonácií i u kadencií sa dá na základe podobných melodických formúl určiť ich príslušnosť k módom. Táto príslušnosť sa nedá vyvodiť len na základe samotnej kadencie. O jej definitívnom zaradení do módu rozhoduje celkový kontext. Tá istá záverečná formula môže byť totiž použitá pre autentický i plagálny módus. Stáva sa to ak oba módy majú tú istú toniku a finálu.

Načrtnuté klasifikácie melodických formúl sa dajú prehĺbiť ďalšou analýzou ich vnútorných štruktúr. Týmto postupom sa dostaneme **k vlastnej podstate** melodických formúl, ktorá už nie je závislá na umiestnení, modalite a štýle. Melodické formule z tohto uhla pohľadu súvisia 1.) buď **s tonickým akcentom latinského slova**, 2.) alebo sú **čisto vokalizované** a s tonickým akcentom nemajú nič spoločné.[164]

Ad 1) V tomto prípade sú melodické formule reflexiou latinskej akcentuácie. Ich analýzou dospejeme k formulám **bez prípravy akcentu - s prípravou akcentu**.

Formule bez prípravy sa týkajú prevažne dvojslabičných a štvorslabičných slov. U dvojslabičných je prirodzený zdvih na prvú, a položenie na druhú

[162] Melodická formula môže mať svoje ekvivalenty. Napríklad ekvivalentami g-a-c-d-d môžu byť d-e-g-a-a alebo c-d-f-g-g.

[163] Huglo, Michel: *Les tonaires*, Heugel, Paris 1971, s. 383-390.
Viz príloha *Osem antifonálnych melodických typov.*

[164] Feretti, Dom Paolo: *Esthétique grégorienne*, Solesmes 1990, s. 66.

slabiku. Teda majú jeden prízvuk na prvú slabiku. U štvorslabičných sú zdvihy na prvú a tretiu, položenia na druhú a štvrtú slabiku. Prízvuky sú dva.[165]

Ak sú zdvihy pripravované viacerými melodickými elementami ide o typ formule s prípravou akcentu. Tieto formule sú založené prevažne na nepárnych trojslabičných slovách. Menej na párnych dvoj- a štvorslabičných slovách. Dĺžka prípravy akcentu je rôzna. Závisí od sylabičnosti alebo vokalizácie melódie. Aby sa dalo hovoriť o príprave akcentu, samotný akcent nesmie padnúť zakaždým na ten istý tón (skupinu tónov). Inak by išlo o akcenty a nie o prípravu akcentu. Melodické formule s prípravou akcentu obsahujú väčšinou jeden akcent. V repertoári sa však nachádzajú formule s prípravou a dvoma akcentami (v prípade štvorslabičných slov).[166]

Osobitým prípadom súvisiacim s latinskou akcentuáciou slova sú **žalmové** melodické formule, zložené z intonácie, tenoru a kadencie. Žalmová intonácia býva zložená z jednej, ale i z viacerých slabík. Samotný tenor je veľmi jednoduchý – na jednom recitačnom tóne alebo s niekoľkými podatus na zdôraznenie hlavných slabík. Kadencia môže byť, na rozdiel od tenoru, veľmi bohatá.

Forma žalmovej melodickej formule sa neobmedzuje len na žalmy. Je často súčasťou centrálnej melodickej formule i iných spevov (antifóny, introity, graduály, tractusy, aleluja, atď).[167]

Ad 2) Mimo tonického akcentu stoja čisto vokalizované melodické formule. Mohli by sme ich označiť ako **atonické.** Ide o veľmi dlhé vokalizované formule, ktoré sa nachádzajú v úplnom závere kadencií na poslednej slabike.[168]

Okrem spomínaných typov melodických formúl existujú formule s otáznikom, ktoré stoja niekde mimo klasifikácií. Vo vzťahu k daným klasifikáciám sú to melodické formuly **modifikované**. K modifikovaným melodickým formulám sa dospelo narúšaním celistvých kompletných formúl.

---

165 Schéma melodickej formule slova „e-xal-tá-vit“ bude A (zdvih) – B (položenie) – C (zdvih) – D (položenie).
Viz príloha *Melodické formule s tonickým akcentom.*

166 Ferretti, Dom Paolo: ibidem.
Viz príloha *Melodické formule s tonickým akcentom.*

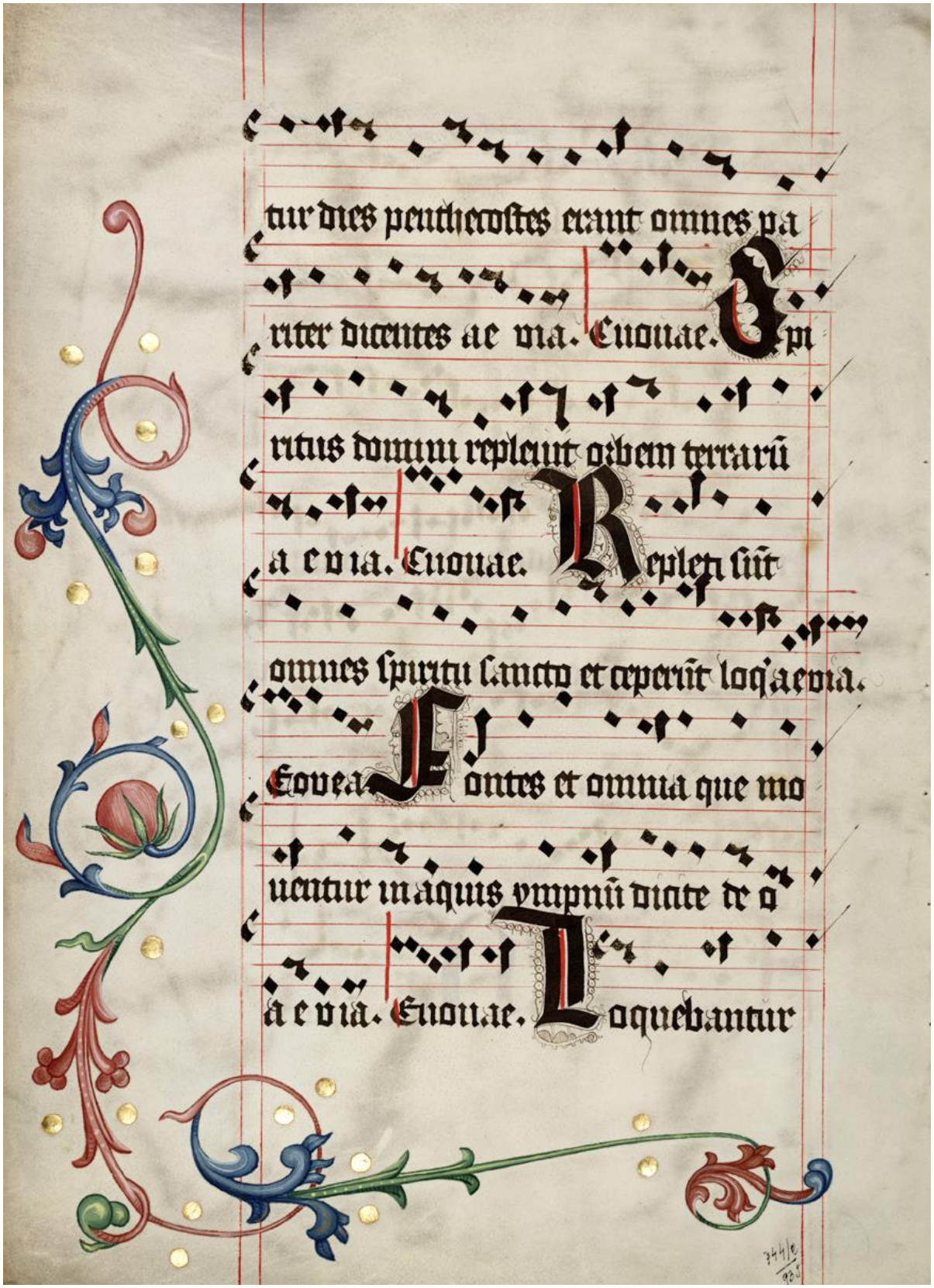
167 Bailey, Terence: *The intonation formulas of western chant.* Pontifical Institute of Mediaeval Studies, Toronto 1974.

168 Ferretti, Dom Paolo: ibidem.
Viz príloha *Melodické formule atonické.*

V gregoriánskom repertoári môžeme nájsť rôzne spôsoby narúšania charakteristických vzorových formúl. Tieto modifikácie vychádzajú z prispôsobovania sa melódií textu. Ide o modifikácie typu **odstránenie** (intonácie, tenoru alebo finály kvôli krátkosti textu) a **pridávanie** (v prípade, že typická melodická formula je dvojslabičná a nový text je trojslabičný) tónov alebo skupín tónov. Ale tiež o subtílnejšie modifikácie - **zužovanie** (odstránenie niektorých tónov, ktoré sa za sebou opakujú) a **delenie** (rozdelenie melizmatickej skupiny tónov na jednotlivé slabiky) tónov. Poslednou modifikáciou je nahradenie tónu melodickej formule iným tónom - **permutácia**. Niečo podobné sa dialo v prvotných fázach vývoja gregoriánskeho chorálu, kedy bol tón „f“ nahradený „e“ a tón „c“ tónom „h“.

I v tvorbe klasického gregoriánskeho repertoáru sa stretávame s „pots-pourris“ označovaného termínom **centon**.[169] Išlo pôvodne o spájanie typických melodických formúl alebo ich častí. Z týchto fragmentov boli potom vytvárané nové liturgické spevy. Tvorca však nemohol prevádzať túto fúziu náhodne. Musel byť vo familiárnom vzťahu s gregoriánskou hudobnou gramatikou a vedieť, ktoré melodické formule sú si príbuzné. Len tak mohol vytvoriť ich prirodzený súvislý sled. Takisto nemohol použiť v závere vstupné alebo centrálne formule a naopak. Okrem toho musel rozlišovať, ktoré formule sa hodia ku krátkemu, a ktoré k dlhému textu. Aby výsledný dojem bol čo najprirodzenejší, medzi jednotlivé formule bolo potrebné vsúvať tóny vo funkcii spojovacích tónov. V ofíciu majú podobu centon predovšetkým niektoré antifóny, v omši verše graduálov.

[169] Feretti, Dom Paolo: ibidem, s. 109 a 112.



tur dies penthecostes erant omnes pa

riter dicentes ae via. Euouae. Spi

ritus domini repleuit orbem terrarũ

a e via. Euouae. Repleti sũt

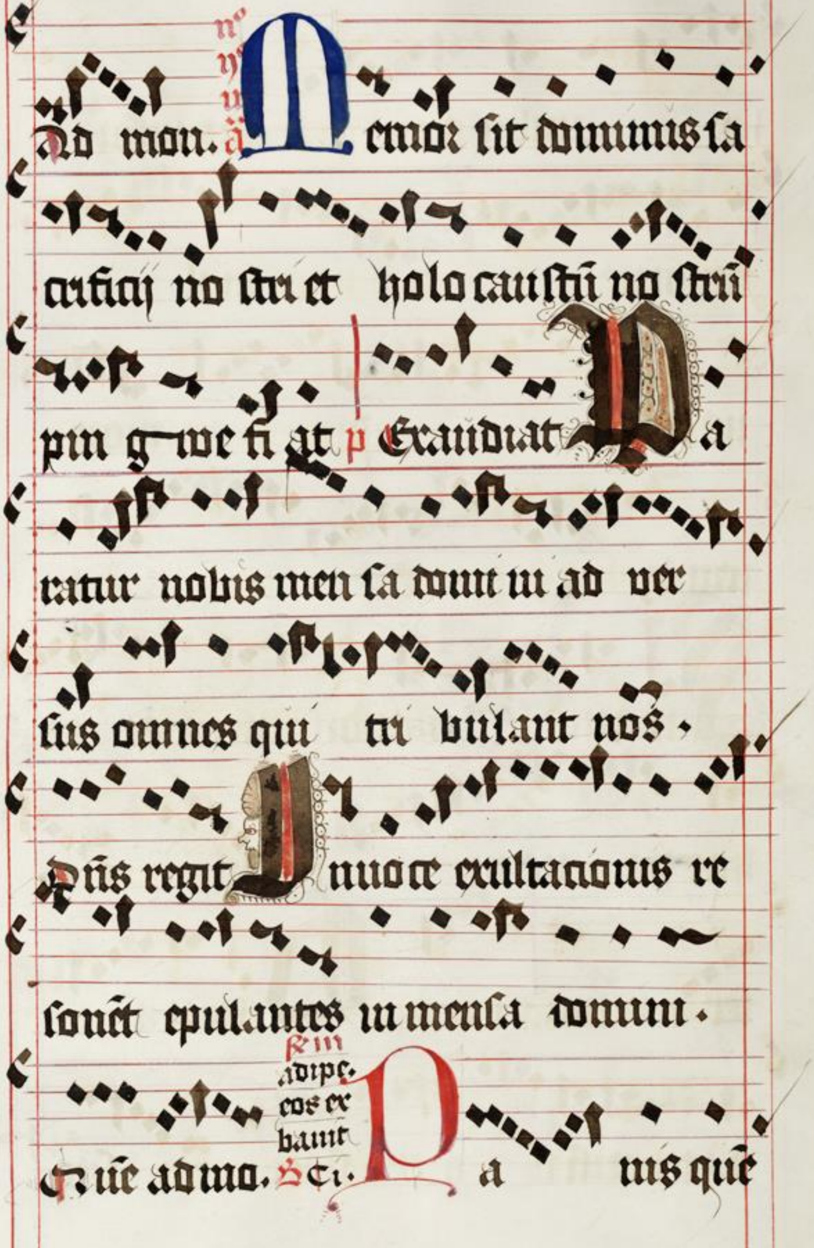
omnes spiritu sancto et ceperũt loq̃ a e via.

Eovea. Fontes et omnia que mo

uentur in aquis ympnũ dicite de o

a e via. Euouae. Loquebantur

PRAKTICKÁ ČASŤ


Ad mon. ā Memor sit dominus sa
crificij nostri et holocaustū nostrū
pin gwe fiat p Exaudiat Pa
ratur nobis mensa domini ad ver
sus omnes qui tribulant nos.
Dñs regit In uoce exultacionis re
sonent epulantes in mensa domini.
adipe cos exbaint
a mis quē

4. PRINCÍPY TVORBY GREGORIÁNSKEHO CHORÁLU

Objavovanie postupov tvorby gregoriánskeho chorálu je jedným z kľúčových predpokladov analýzy a jeho interpretácie. Prostredníctvom analýzy môžeme zachytiť základné postupy kompozície v ich čistej podobe.

Autori gregoriánskych spevov sú neznámi. Nemusíme však pochybovať o výške a kvalite ich životných hodnôt. Stačí posúdiť ich prácu. Gregoriánsky chorál, ktorého sú autormi, je prvý moderný liturgický spev západnej Európy. Jeho kvality v oblasti expresivity, jednoduchosti a rozmanitosti zároveň, z neho robia repertoár neporovnateľne vyšší než jeho rímsky model a repertoáre zdedené z neskorého kresťanského staroveku.

Belgický muzikológ François-Auguste Gevaert hovorí o odlišnom pohľade prvých tvorcov chorálu na kompozíciu. „Naši predchodcovia mali o hudobnej kompozícii podstatne odlišnú predstavu než my. V dnešnej modernej dobe skladateľ chce byť predovšetkým originálny; sám vymyslieť motívy s ich harmóniami a inštrumentáciou ... autori liturgických kantilén pracovali hlavne s tradičnými témami, z ktorých - ich rozširovaním - vyvodzovali nové spevy. Téma tohto typu bola označovaná v neskorom staroveku slovom „nomos“, pravidlo, model, vzor.“[170] Podobne ešte dnes postupujú hudobníci Orientu, kde je modálna hudba stále živá. Tieto vzory netlmia hudobnú inšpiráciu, ale ju objektívne ohraničujú.

Gregoriánsky tvorca musel mať ako každý hudobný tvorca osobitný inštinkt, prirodzenú muzikalitu a vrodené hudobné cítenie. To tvorilo spolu s kultúrnymi podmienkami jeho okolia základ hudobných kompetencií nevyhnutných ku tvorbe. K nim sa pridali základné „materiálne“ elementy: **liturgická forma spevu**, text a módus.[171]

---

[170] Gevaert, François-Auguste: *Histoire et théorie de la musique de l´antiquité. II. volume*, Georg Olms Verlag, Hildesheim 1965, s. 315, (2. vydanie), 1. vydanie 1875-1881.

[171] Bescond, Albert-Jacques: *Le chant grégorien,* Buchet/Chastel, Paris 1972, s. 204.

Gregoriánsky chorál je v prvom rade založený na texte. Na jednotlivých slovách, ktoré majú svoj akcent, vnútorný dynamizmus a finálu. Výber textu (a až potom módu) k vytvoreniu jeho konštrukcie bol logickým procesom tvorby. **Latinský biblický text** sa stal prvým materiálom melodickej kompozície. Svojím rytmickým zložením na strane jednej, a svojím obsahom a zmyslom na strane druhej. Jeho obsah a zmysel ovplyvňovali výber módu vo funkcii výrazovej klímy. Text ovplyvňoval celú kompozíciu liturgických spevov. Bol jeho hlavnou oporou, ktorú tvorca nevytváral podľa svojej fantázie. Išlo o danosť textu investovanú ním samým. Predovšetkým o rytmus a jeho vnútornú dynamickú líniu (akýsi latentný spev). Tvorca sa len snažil zmocniť tohto vnútorného dynamického pohybu, zosobneného v jeho dĺžkových vzťahoch a melodických zakriveniach. To všetko transformoval do samotnej modálnej melódie. „Zárodok melódie vytvorený deklamačnou hrou akcentov je témou, ktorú gregoriánsky umelci vedeli rozvíjať a varírovať nekonečným množstvom spôsobov.“[172]

K vytvoreniu muzikalizácie textu použil tvorca chorálu dva stavebné elementy: **modálne melodické jadrá a melodické formule**. Modálne melodické jadrá s ich hierarchizovanou intervalovou štruktúrou a melodické formule, ktoré boli reflexiou rytmických kvalít slova. Ich prostredníctvom odrážali ornamentácie. Melodické formule vychádzali zo samotných modálnych melodických gravitačných jadier. Až na nich bolo možné rozvíjanie spevu. Na týchto základných modálnych tónoch melódia tiež končila, i keď na nich spravidla nezačínala. Poslednou slabikou slova a frázy bola finála. Bola zakončením slova v jeho rytme, jednote a zmysle. Slovo bolo spievané so všetkými rytmickými variabilitami. Samotný akcent slova bol v rámci melódie často rozvíjaný ako bohatá ornamentácia. Tá mohla prebiehať i mimo modality, na ktorej spev končil. Išlo hlavne o usporiadanie v službe hudobnému umeniu a skutočnej spiritualite.

Tvorca chorálu teda vychádzal z dvoch elementov - rytmického a melodického. Tieto dva elementy – verbálny a modálny – viedli tvorcu pri jeho modelovaní. Usporadúval ich v rámci voľnej kompozície. Nie však procesom centonizácie. Tvorca chorálu nebol pri melodizovaní textov riadený

[172] Feretti, Dom Paolo: *Ésthétique grégorienne,* Solesmes 1990, s. 21.

nejakou knihou. Nedodržiaval pravidlá kodifikovaného systému, ktoré by sa bol vopred naučil. A predsa sa nepoddával čistému rozmaru. Jeho inšpirácia bola napustená hudobnou kultúrou z hĺbky kresťanských a pred-kresťanských období. Poslúchal nepísané princípy. Texty si vyberal sám, podľa toho, ako v ňom hudobne rezonovali. A ak aj nie, nechal textom čas pre ich prirodzenú asimiláciu.[173] Prvotní reformátori (od IV. do VIII. storočia) rešpektovali staré formy. Tento rešpekt sa prejavoval ich adaptáciou, ku ktorej tvorcov nútila ústna tradícia.

Verbálny inštinkt spôsoboval zachádzanie so slovom ako takým. Modálny inštinkt ovplyvňoval tvorcu pri výbere melodického materiálu, ktorý mal posilniť a zdôrazniť prirodzenosť a podstatu rozličných elementov slova. Bez uvedomenia si týchto dvoch inštinktov nie je možná analýza a interpretácia gregoriánskeho repertoáru.

Verbálny inštinkt

Verbálny inštinkt predpokladal u tvorcov chorálu aktívne ovládanie latinčiny. Inak povedané, mali rytmiku a melodiku latinčiny v krvi. Museli viac než ostatní vnímať a uvedomovať si najjemnejšie odtiene jazyka. „Pre stredovekého tvorcu nebola latinčina len súborom inteligencie a gramatiky. Latinčina bola preňho i chápaním rytmu jazyka, tak jednotlivých slov ako i rytmickej vyrovnanosti slovných spojení a fráz. Táto rytmicko-verbálna kultúra bola inštinktívna, pretože ako hudobník vnímal lepšie. Nemohol prehliadnuť rytmickú základňu jazyka, pretože preňho tvorila rytmický substrát jeho kompozície.[174]

Základom kompozície gregoriánskeho tvorcu bola teda **deklamácia textu**. V deklamovanej reči (teda i v speve recitatívneho charakteru) sa prejavuje pravidelná rovnakodobá (izochrónna[175]) pulzácia. Tento tep je

---

173 Démollière, Christian-Jacques: *L' art du chantre carolingien,* Éd. Serpenoise, Metz 2004.

174 Jeanneteau, Jean: *Le compositeur grégorien,* Prednáška z 25. marca 1982 počas expozície „Approche du Chant Grégorien“ v Nantes.
Jeannetreau, Jean: *Styl verbal et modalité*. Revue grégorienne č. 36, Solesmes 1957, s. 117-141.

175 Grécke „isos“ – rovnaký“, „chronos“ – čas.

základným biologickým nemenným fenoménom. Jeho tempo sa môže zrýchliť alebo spomaliť, avšak vždy zostane pravidelný. Deklamácia, respektíve recitačný liturgický spev, sa nachádza niekde na polceste medzi bežnou hovorenou rečou a hudbou. Samotný rytmus deklamácie je potom akousi zmesou pravidelnosti a nepravidelnosti, intenzívnych a menej intenzívnych slabík. Deklamačný spev vytvára na prvé počutie dojem, že jeho rytmus je totálne voľný. Rytmus je flexibilný a pružnejší, avšak zásluhou pulzácie nie je voľný, či skôr svojvoľný. Možno to potvrdiť i najnovšími výskumami etnomuzikológie niektorých ázijských a afrických národov.[176] Analýza tradičných spevov týchto národov poukazuje na bohatú ornamentáciu melódií. Táto ornamentácia maskuje stále prítomnu latentnú pulzáciu, ktorá sa za zložitým rytmom skrýva. Podobne je tomu i v gregoriánskych spevoch.

Najprirodzenejšou a najzákladnejšou štruktúrou akejkoľvek rytmiky je **dvojitá rytmická formula** (napríklad dve osminové noty). Na jej základe sa dajú vysvetliť i tie najzložitejšie rytmické útvary. Samotný dvojdobý útvar môže byť modifikovaný narúšaním ich metrickej vyrovnanosti, zužovaním (krátením dĺžok) a rozširovaním (predlžovaním dĺžok). Aplikáciou týchto modifikácií vzniká prirodzená prozódia slov a následne ich význam. Práve nerovnaké modifikované dĺžky vnášajú do gregoriánskej melódie osobitný rytmický reliéf. Všetko ešte umocňuje akcentuácia. Akcentuácia sama o sebe je vytvorená z tonickej slabiky a z vedľajšieho akcentu (krátka a dlhá slabika). To vnáša ďalšiu výrazovú bohatosť a rytmické narúšanie do gregoriánskeho melodického textu.

Z pravidelne sa opakujúcich a fixovaných nepravidelností dvojitej rytmickej formule vyviera trojitá rytmika. K nej sa opätovne pridáva trojdobá akcentuácia, čo spojením s dvojdobým modelom, vytvára neobmedzené vyjadrovacie možnosti latinského textu. A následne samotného gregoriánskemu chorálu a jeho parlandovej rytmiky.

Dvojitý model nachádzame v gregoriánskych spevoch i hodne zdvojovaný. Je tomu tak najčastejšie v ambroziánskych hymnoch.

---

176 *Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World´s Peoples,* Ed. Titon Jeff Todd, U.S.A.-Belmont, Schirmer-Thomson Learning, 2002 (4. edícia).

V latinskom gregoriánskom texte sa teda počet slabík pohybuje väčšinou od jednej po štyri. V prípade zmelodizovania tohto textu však celkový počet tónov-slabík stúpne pridaním ornamentálnych tónov. Ak sa teda k jednej slabike dvojdobého slova (alebo k dvojdobej slabike) pridá ornamentácia, dospejeme k tomu, čo matematika nazýva rozlíšenie. V prípade gregoriánskeho chorálu dodatočné rozlíšenie, respektíve rozšírenie. Takže z metrickej nerovnosti sa dostaneme ešte k niečomu omnoho komplexnejšiemu, k ďalšej nerovnosti. Tentoraz k nemetrickej. **Striedanie** týchto **dvoch nerovností, metrickej a nemetrickej**, je rytmickým základom gregoriánskych spevov. Gregorianika teda ignoruje metrickú proporcionalitu a pravidelnosť typickú pre hudbu neskorších období. A síce preto, lebo je závislá od slova a nie od pravidelného telesného pohybu[177].

Túto rytmickú komplexnosť sa snažili tvorcovia gregoriánskeho chorálu vyjadriť písomne prostredníctvom neum. Hneď na začiatku je potrebné si uvedomiť, že našu rytmickú logiku XX. storočia nemôžeme uplatniť a premietať na IX. storočie (od tohto storočia máme prvé neumové manuskrity). **Neumy** sa totiž nevzťahujú na metrický rytmus neskoršej hudby zapisovanej na linajkách v absolútnych rytmických hodnotách. Metrika hudby, ktorá prišla po gregorianike, a jej dĺžky majú medzi sebou jednoduché vzťahy. Neumy sa však vzťahujú na flexibilný voľný rytmus. Tento organizoval dĺžky podľa jemnejších a komplexnejších vzťahov. „Neuma nemá vlastnú hodnotu sama o sebe, určenú raz navždy, nemennú. Nemá absolútnu[178] hodnotu znakov súčasnej[179] hudby. Keby tomu tak bolo, nepoužívali by sa v zápise rôzne pomocné znaky (épisèmes, lettres significatives) ... Jej cieľom nebolo označenie presných rytmických hodnôt.“[180] Neuma[181] označovala pôvodne melodickú formulu. Základné neumy vyšli z gramatických akcentov. Virga z vrchného akcentu (označuje vyšší tón vo vzťahu k predchádzajúcemu tónu) a tractulus zo spodného akcentu (označuje nižší tón vo vzťahu k predchádzajúcemu tónu). Práve tento vrchný a spodný akcent boli na základe svojej gramatickej podstaty schopné

177 Viz kapitoly o prirodzenom telesnom pohybe v Serry, Jean: *Par le mouvement,* L´Académie francaise, Paris 1973.

178 Absolútna hodnota osminy spočíva v tom, že je vždy polovicou zo štvrťovej noty, atď.

179 Autor má na mysli všetku hudbu zapisovanú do taktov.

180 Cardine, Dom Eugène: *Sémiologie grégorienne,* Solesmes 1970.

181 Z gréckeho „pneuma“ sa vyvinulo latinské „neuma“ – znak hlavy alebo ruky.

označiť vrchné a spodné tóny. K týmto dvom sa postupne pridali ostatné. Pre vyjadrenie rôznych rytmických odtieňov vo výslovnosti boli pridané ďalšie expresívne znaky, ktoré sa pripisovali k základným znakom.

Tieto vylepšenia sa týkali najmä rytmickej a výrazovej stránky. Z melodického hľadiska mali neumy neurčitý význam. „Neumatické znaky slúžili k približnému rozoznaniu a nie k presnému poznaniu kantilény.“[182] Neumy však nie sú celkom zbavené melodického zmyslu. Ich spôsob písania má i melodické črty. Nemôžeme síce rozoznať „presné“ intervaly, ale jasne spoznáme stúpanie a klesanie melódie. Niektoré neumy dokonca naznačujú poltóny a štvrťtóny. Práve kvôli intervalovým nejasnostiam hľadali prepisovatelia spôsoby ich záznamu. Preto najskôr pridali tzv. „pointe sèche“ – suchú bezfarebnú hlbšie vyrytú linku, neskôr červenú označujúcu tón „f“, žltú tón „c“, atď.

Neumy boli na strane jednej zápisom, ktorý podával „nepresné“ informácie o veľkosti intervalov. Na strane druhej, po rytmickej a výrazovej stránke, ďaleko presahujú našu modernú rytmickú notáciu. Práve zavedením linajok sa autentický zápis rytmu a výrazu postupne zdeformoval a vytratil.

Modálny inštinkt

Modálny inštinkt mal tvorca chorálu, podobne ako inštinkt verbálny, v krvi. Všetky modálne škály danej doby a daného regiónu používal inštinktívne ako v prípade verbálnej rytmiky. Tieto dva inštinkty tvorili jeho prirodzené bohatstvo a zdroj. „Verbálny a modálny inštinkt boli psycho-fyziologickým základom hudobného výrazu stredovekého liturgického skladateľa. Gregoriánsky umelec, inšpirovaný zmyslom textu, vedel lepšie než ktokoľvek iný kombinovať vo voľnom rytme rodiacu sa melódiu slova s modálnymi formulami danej doby. Nároky rytmizovaného slova a módu boli neoddeliteľné. Za všetkým stála v pozadí základná rytmika a modalita: rytmika latinského jazyka a modalita danej doby a daného regiónu.“[183] Táto podriadenosť melodickej štruktúry verbálnej akcentuácii musí brať na zreteľ

[182] Gevaert, François-Auguste: ibidem.

[183] Jeanneteau, Jean: *Le compositeur grégorien,* Prednáška z 25. marca 1982 počas expozície „Approche du Chant Grégorien“ v Nantes.
Jeannetreau, Jean: *Styl verbal et modalité*, Revue gégorienne č. 36, Solesmes 1957, s. 117-141.

fenomén, ktorý zbavuje slová ich vlastného akcentu. Tento fenomén na jednej strane síce **zbavuje slová ich vlastného akcentu,** na strane druhej ich však **rytmicky spája s nasledujúcim alebo predchádzajúcim slovom**. Všetko závisí od významu slova v kontexte. Nie všetky akcenty majú rovnakú váhu. Medzi akcentami existuje akási hierarchia, pričom v každej vete je jeden hlavný akcent. K akcentuácii slova vo vnútri vety slúžila v gregoriánskom speve práve melodizácia textu, a v jej rámci ornamentácia. K umocneniu výrazu tvorca chorálu použil tú-ktorú modálnu škálu. Gregoriánsky módus nebol prázdnym zvukovým priestorom. Jeho atmosféra bola určená hierarchiou intervalov, ktoré používal. Táto **intervalová hierarchia** obsahovala v sebe expresivitu a **špecifickú atmosféru**, ktorá rozhodovala o výbere módu pre vyjadrenie tej-ktorej atmosféry. Tvorca chorálu sa potom mohol prechádzať v danom modálnom priestore. Nie však svojvoľne. Musel nájsť súlad medzi modálnou a rytmickou štruktúrou. Pri skutočnom súlade sa verbálne akcenty nachádzali na silných tónoch módu. Pričom v celkovom kontexte len jeden zo silných tónov vytváral melodické gravitačné jadro.

Túto základnú líniu obohacovala ornamentácia. Ornamentácia bola kompozičným postupom, nie výsledkom interpretačnej zručnosti. Zastávala podstatnú rolu. Krížila sa s rytmickou schémou textu vytvorenou verbálnymi akcentami. V ornamentálnej formuli bol často prvý tón štrukturálny, pokiaľ nešlo o dlhšiu vzostupnú melódiu. Vtedy sa nachádzal štrukturálny tón navrchu. Okrem verbálnych akcentov rozlišovali tvorcovia i jednotlivé stupne módu, ich špecifickú funkciu a dôležitosť. Tvorcovia chorálu nepoužívali ornamentálne formule hocako. Jednotlivé stupne boli v rámci modálnej hierarchie odlíšené používaním len určitých ornamentálnych formúl. Ornamentácia na vrchných stupňoch poukazovala na dôležité akcenty. Ornamentácia v spodnom registri súvisela skôr so stupňami, ktoré pripravovali hlavný akcent.[184] V repertoári však stretávame i ornamentáciu slabík, ktoré nie sú tonické. Táto ornamentácia nemusela byť sama o sebe akcentuáciou netonickej slabiky. Celkové usporiadanie a rozloženie slov v kontexte ponechávalo skutočnú intenzitu a akcent na slabiku tonickú. Samotný vnútorný dynamický vzťah slabík medzi sebou navzájom, zvukovo

[184] Jeannetreau, Jean: ibidem.

udržoval tonické akcenty na ich poprednej pozícii.[185] Takže ani ornamentácia na sekundárnej slabike nemohla narušiť tento ich vnútorný prirodzený vzťah. „Každá melodická formula je autonómnym melodickým elementom. Dá sa aplikovať na latinské slová vďaka špecifickým adaptačným postupom. Tieto postupy jej dovoľujú tvarovať melódiu na akcenty slov. Tak môže byť melodická formula, ktorá je aplikovaná na jednu slabiku, použitá i na viaceré slabiky.“[186] A naopak.[187]

185 Feretti, Dom Paolo: Ésthétique grégorienne, Solesmes 1990, s. 84.
186 Feretti, Dom Paolo: ibidem.
187 Viz modifikácie melodických formúl v podkapitole *Gregoriánske melodické formule*.

5. ANALÝZA VYBRANÝCH SPEVOV OMŠOVÉHO PROPRIA PODĽA SYSTÉMU OCTOECHOS

Základným východiskovým bodom analýzy sú dochované neumové manuskrity. Druhým, rovnako dôležitým východiskom, sú mladé manuskrity s kvadratickou notáciou potrebné pre približnú predstavu melódie spevov. Paleografické výskumy v Solesmes dospeli analýzou týchto manuskritov k záveru, podľa ktorého existujú dve hlavné vetvy manuskritov. Líšia sa určitým počtom textových, neumatických a melodických variant bez toho, aby sme museli hovoriť o dvoch rozdielnych spevoch. Prvou a staršou je západná vetva. Vznikla medzi Seinou a Rýnom, a je hybridom rímskych a galských spevov. Typickým predstaviteľom tejto čisto gregoriánskej vetvy je manuskrit z Laon. Druhá orientálna vetva je výsledkom prepracovania prvej. Jej hlavnými svedkami sú slávne manuskrity zo Sankt Gallen a Einsiedeln. Táto vetva je menej rímska než prvá, teda menej gregoriánska.[188]

Gregoriánske spevy obsahujú množstvo kompozičných vrstiev. Od najstarších (archaických) ku najnovším. Veľká časť repertoáru podstúpila zhruba od VI. storočia značné rekonštrukcie a zmeny zo strany Scholy cantorum. Tieto zmeny urobili prvotné liturgické spevy súčasťou vedeckej sofistikovanej hudby. V VIII. storočí boli zase podriadené rímsko-galskej hybridácii. Napriek všetkému staré žánre a archaické melodické škály zanechali mnoho stôp. Pri analýze nie je potrebné nič vymýšľať. Všetko sa nachádza v manuskritoch Stačí ich reštaurovať, a tak nájsť hudobného génia a dušu danej doby. Tajomstvo výroby je vpísané do rytmických, verbálnych a modálnych základov liturgických spevov.

Nasledujúce analýzy vychádzajú z rôznych manuskritov neumovej notácie.[189] Niektoré manuskrity slúžia k rytmickému a agogickému

[188] Podľa benediktínov zo Solesmes.

[189] Viz príloha *Kópie manuskritov niektorých notácií - Sankt Gallen, Laon, Aquitaine (Akvitánia - Saint Yrieix), Benevent, Montpellier*.

upresneniu (napríklad Laon, Sankt Gallen, ...). Iné naznačujú melódiu (napríklad Montpellier – písmenná notácia, Akvitánia – suchá linajka na tóne „h“, Benevent linajky na tónoch „f“ a „c“, ...). Keďže táto práca nie je zameraná na paleografiu, neuvádzam každý spev vo všetkých použitých manuskritoch. Podávam len ich približnú melodickú verziu v kvadratickej notácii v súlade s poslednou zaužívanou verziou vatikánskej edície[190] a neumové znaky manuskritu Einsiedeln.[191] Tento sa z agogického hľadiska najviac zhoduje so zaužívanou kvadratickou notáciou, i keď manuskrity napríklad laonskej notácie sú v oblasi agogiky a výrazu omnoho citlivejšie. V každom prípade, uvedenie aspoň jednej neumovej notácie je z interpretačného hľadiska nevyhnutné.

Jednotlivé spevy tvoria **súčasť omšového propria**. Preklady jednotlivých textov sú voľné, avšak zároveň obsahovo v súlade s najnovšími ekumenickými prekladmi Biblie v slovenčine.

Analýzy sú usporiadané **podľa príslušnosti spevov k modálnemu systému ocotoechos.** Ten sa síce často nezhoduje so skutočným zložením spevov, ale ako východisko pre čisto teoretickú klasifikáciu je dostačujúci**.** Usporiadanie podľa octoechos vychádza z cieľa tejto práce, ktorým je **poukázať na modálnu melodickú štruktúru spevov**. V rámci každého módu uvádzam dvojitú analýzu. Prvá je schematickejšia a sústredí sa na presné vystihnutie materiálnych elementov melódie. Druhá je popisnejšia a dopĺňa prvú. Snaží sa charakterizovať celkovú atmosféru a typické črty daného spevu a módu.

Pre analýzu modálnej štruktúry melódie je nevyhnutné uvedomiť si dva faktory: módy a melodické formule. „Prvotná požiadavka modálnej analýzy spočíva v rozdelení tónov melódie. Tých ktoré majú modálnu hodnotu od tých, ktoré majú ornamentálnu funkciu.“[192] Pre modálnu analýzu je teda dôležitá redukcia melódie na jej jednoduchú schému, oddelením štrukturálnych tónov

190 September 1998.
191 Notácia Sankt Gallen.
192 Hesbert, Dom René-Jean: *Structure grégorienne et chant en français,* Actes du Troisième Congrès International de Musiqque sacrée, Paris juillet 1957, s. 494-508.

od tónov ornamentálnych. Ak jedna slabika nesie dva a viac tónov, len jeden z nich je štrukturálny tón. Ostatné sú ornamentálne tóny točiace sa okolo gravitačného centra. To však neznamená, že ornamentálne tóny nemajú úlohu pri melodickej determinácii módu. Niektoré z nich patria do typového slovníka módov. Hlavné gravitačné osi melodického priebehu zbavené svojich ornamentálnych výrastkov slúžia ako fixovaná podpora dynamického rozvíjania verbálnych akcentov.

I. módus: Introit *Státuit.*[193]

Introit sprevádza celebranta pri vstupe na omšu. Textom a melódiou uvádza atmosféru daného dňa, nedele alebo sviatku, a pripravuje nasledujúce čítanie. Pozostáva zo žalmu a antifóny, ktorá čerpá materiál zo starého zákona.[194]

V rámci liturgického roka je introit Státuit začiatočným spevom omše na sviatok niektorého mučeníka. Jeho text je prevzatý z knihy Sirachovej a zo 131. žalmu.

Antifóna: Státuit ei Dóminus testaméntum pacis,	Pán s ním uzavrel zmluvu priateľstva
et príncipem fecit eum:	a dal mu svoju autoritu:
ut sit illi sacerdótii dígnitas in aetérnum.	aby navždy vlastnil kňazskú hodnosť.
Žalm: Meménto Dómine David:	Spomeň si, Pane, na Dávida:
et omnis mansuetú dinid eius.	a na jeho horlivosť v tvojich službách.

193 Viz príloha introit *Státuit.*
194 Saulnier, Dom Daniel: *Le chant grégorien*, Solesmes 2003, s. 77-81.

Melodická modálna analýza antifóny a žalmu:

Text	Charakteristika
Státuit ei	začína typickou intonácia „d-a-h-a“, po ktorej nastupuje recitácia na „a“.
Dóminus	je prechodnou sprostredkujúcou kadenciou na „g“.
Testaméntum pacis	melodický priebeh na kvinte „d-a“ vsúva typickú gregoriánsku formulu v podobe kadencie na „d“.
Et príncipem	je mierne zmenenou vstupnou intonáciou tentoraz na „g“.
Fecit eum	návrat kantilácie na tón „a“.
Ut sit illi	kantilácia na „a“ stále pokračuje, i keď vrchné „c“ ornamentované tónom „d“ je silne prítomné. Nie však pevne fixované.
Sacerdótii dignitas	pokračovanie kantilácie na vrchnom „c“, ktorá je však stiahnutá opäť typickou kadenčnou formulou, tentoraz na „a“. Vrchné „c“ zdôrazňuje zároveň obsahový vrchol textu.
In aetérnum	melodický rekapitulačný priebeh opäť na kvinte „d-a“. Neumová notácia zdôrazňuje tóny „g“ a „a“, ktoré boli počas antifóny dominantné. Záverečná kadencia je dlhým ornamentom okolo tónu „d“.
Žalm	Žalmovým tónom je „a“ ornamentované až po vrchné „c“ ako v antifóne. Ornamentácia zostupuje na dolné „f“, kde i končí. Je to typický žalmový záverečný ťah v tomto móde.

Hneď na začiatku spevu sa stretávame s najcharakteristickejšou črtou prvého módu. Je ňou začiatočná intonácia, ktorá sa opäť objavuje počas spevu na začiatku poloviet v mierne obmenenej podobe. Z uvedenej analýzy vyplýva dôležitosť **štrukturálnych tónov** prvého módu. Sú nimi oficiálna pre-dominanta tenor „a“ v kantilácii (striedaný s vedľajšou pre-dominantou „g“) a tón „d“ ako melodické gravitačné jadro a finála. Kantilácia je obohatená ornamentáciou okolo vrchného „c“; v žalme zostupuje až na spodné „f“. **Typickými melodickými formulami** v tomto móde sú začiatočná intonácia „d-a-h-a“ a krátka kadencia opakujúca sa v priebehu spevu dvakrát.

Zvuková atmosféra módu:

V stredoveku bol tento módus označovaný ako „primus gravis“[195], čo znamenalo vážny alebo zrelý. Je to teda módus charakterizujúci získanú zrelosť, nie však niečo zaťažkávajúce, ale skôr jednoduchú ušľachtilosť s dôstojným vystupovaním a pevnú a energickú zbožnosť bez náznaku fádnosti. Je to módus vyhovujúci niečomu veľkému a vážnemu, ale nie okázalému. Spevy v tomto móde neočarujú vľúdnosťou a nežnosťou, ale vyvolávajú skôr solídnu reflexiu a víziu niečoho istého a podstatného.

I. módus: Ofertórium *Iustórum.*[196]

Ofertórium je prvý spev v omši, ktorý nebol odpoveďou na niektoré z čítaní. Tvorilo akýsi typ ambiantnej hudby, ktorá sprevádzala procesiu s obetnými darmi. Pôvodne patrilo medzi responzoriálne spevy a pozostávalo z responzória a veršov. Úzko súviselo s činnosťou Scholy cantorum. Verše boli určené sólovým spevákom scholy. Patrilo k spevom, ktoré boli väčšinou komponované v nezávislosti na modálnej osi a súviseli s mladším systémom finál. Preto sa osobitne neviažu na žiaden z archaických modálnych jadier. So zánikom procesie obetných darov postupne zanikli od približne XI. storočia i verše.[197]

Ofertórium Iustórum je interpretované v omši počas modlitieb nad obetnými darmi na sviatky mučeníkov v období pred Veľkou nocou. Text pochádza z tretej hlavy Knihy múdrostí. Melódia bola pôvodne skomponovaná na iný text k pocte archanjela Michala.[198] To vysvetľuje, prečo miestami neumy celkom nekorešpondujú s atmosférou textu.

---

195 *Encyclopédie de la musique sacrée - La musique sacrée occidentale,* Dir. Porte Jacques, Labergerie, Paris 1969.
Dictionnaire d´archéologie chrétienne et de liturgie, 15 tomes, Dir. Cabrol Fernand (1907-1948), Leclerc Henri(1913-1948), Marrou Henri(1948), Letouzey et Ané, Paris 1907-1953.
Chailley, Jacques: *L´imbroglio des modes*, Leduc, Paris 1960.

196 Viz príloha ofertórium *Iustórum*.

197 Saulnier, Dom Daniel: *Le chant grégorien*, Solesmes 2003, s. 73-77.

198 Bernard, Philippe: *Du chant romain au chant grégorien*, Éditions du Cerf, Paris 1996, s. 582.

Responzórium: Iustórum ánimae in manu Dei sunt,	Život svätých je v rukách Boha,
Et non tanget illos torméntum malítiae:	a nezasiahne ich mučivá smrť:
Visi sunt óculis insipiéntium mori:	v očiach nerozumných sa zdali byť mŕtvi:
illi autem sunt in pace. Allelúia.	ale oni sú v pokoji. Aleluja.

V tomto ofertóriu môžeme rozlíšiť dve časti, ktoré si navzájom odpovedajú: 1.) Iustórum...malitiae 2.) illi...pace, a sú spojené krátkym a jednoduchým recitatívom na spodnej finále „d“ (visi...mori). Recitatív prenáša miazgu z jednej strany na druhú, pričom je súčasťou oboch.

Prvá časť je ornamentálna, preťažená neumami a nabitá výrazom. Vyjadruje obsah textu - šťastie a istotu. Túto prvú frázu charakterizujú po hudobnej stránke tri fakty. Každá poloveta končí **typickou krátkou kadenciou na finále „d“**. Okolo nej sa neústupčivo točí každá poloveta, pričom postupne gradujú stále vyššie - prvá na „a“, druhá na „h-b“, tretia na „c“ a štvrtá v tvare akéhosi oblúka klesá na „d“. Návraty na „d“ vytvárajú dojem niečoho perfektne posadeného, ničím neohrozeného. Melodická línia s výnimkou dvoch vrchných „b“ a „c“ nevybočuje z kvinty „d-a“, ale i tieto výhybky okamžite klesajú nadol cez „f“ na finálu „d“. I napriek prvému dojmu neustáleho pôsobenia gravitácie „d“ smerom nadol, melódia nie je ťažká a masívna. Vo svojom celku je nadľahčená a graciózna, čo je dôsledkom pôvodného textu, ktorý zhudobňovala. Preto je potrebné dbať pri interpretácii na správne, nie ťažké a pomalé tempo.

Spojovacia veta je extrémne jednoduchá a s malým rozsahom. Pohybuje sa neustále okolo osi „d“, točiac sa medzi spodným „c“ a vrchným „f“. Pod zdanlivou striedmosťou a zotrvávaním na finále sa skrýva napätie. Hlavný prízvuk spočíva na poslednom slove.

Napätie sa uvoľní hneď na začiatku tretej časti, ktorá vytryskne typickou **začiatočnou intonáciou prvého módu na kvinte „d-a“**. Bez náznaku pozastavenia sa nechá unášať bohatou ornamentálnou vokalizáciou vo vrchnom registri okolo pre-dominanty „a“. Voči prvej fráze, ktorá je neustále sťahovaná na finálu „d“, a voči statickému napätiu prechodnej frázy, táto je

náhlou explóziou vo vrchnom registri. Melódia sa poddáva vlastnej inšpirácii až v takej miere, že je náročné upresniť v akom móde sa nachádzame. Rozširuje register intervalov, rozprestiera sa v celej škále módu, dotýka sa všetkého. I napriek zdanlivej rozpustilosti, nič nie je náhodné. V bohatých melizmách je možné postrehnúť melódiu, ktorá sa rozvíja smerom k cieľu - k finále. Pripomína zostupnú škálu postrehnuteľnú pri dôkladnej analýze a oddelení štrukturálnych tónov. Prvý vrchol po troch návratoch na „c" zostupuje postupne cez „a" a „g" na finálu slova „autem" – „f". Na tejto provizórnej finále „f" sa pohyb prvý krát pozastavuje a „c", iba vizuálne a nie zvukovo, vytvára dojem pre-dominanty. Nastupuje predpríprava na posledný veľký melodický pohyb a definitívne posadenie na finálu „d". Celý tento obrovský pohyb je v službách hlavného verbálneho akcentu finálneho „pace". Všetko predchádzajúce má zmysel len vtedy, ak dosiahne pace. Toto pace je kľúčovým slovom celého spevu. Umocnené je posledným melizmatickým oblúkom aleluja.

II. módus: Introit *Dóminus illuminátio.*[199]

Dóminus illuminátio je vstupný introit určený na 10. nedeľu v liturgickom období cez rok. Antifóna a žalm sú textom 26. žalmu.

Antifóna: Dóminus illuminátio mea, et salus mea, quem timébo ?	Pán je moje svetlo a moja spása, koho sa mám báť?
Dóminus defénsor vitae meae, a quo trepidábo ?	Pán je ochranca môjho života, pred kým sa mám strachovať?
qui tríbulant me inimíci mei, infirmáti sunt, et cecidérunt.	keď ma sužujú moji nepriatelia, sú oslabení a padajú.
Žalm: Si consístant advérsum mec astra:	I keď sa postaví proti mne vojsko:
non timébit cor meum.	moje srdce sa nebojí.

[199] Viz príloha introit *Dominus illuminátio*.

Melodická modálna analýza antifóny a žalmu:

Text	Charakteristika
Dominus	Začína typickou intonáciou druhého módu „a-c-d“ a pokračuje recitáciou na „d“.
Illuminátio mea	pokračuje kantiláciou na „d“ a melodickou formulou „c-d-f“ je prenesená na „f“. Melodický priebeh sa odohráva na tercii „d-f“.
Et salus mea	opäť je použitá melodická formula „c-d-f“, tentokrát melódia začína postupnú gradáciu a vystupuje až na „g“. Vzápätí klesá na kadenciu spodné „c“.
Quem timébo?	kantilácia ornamentuje „d“ tónmi „f“ a „g“.
Dóminus	Druhá fráza začína opäť intonáciou, tentoraz transponovanou od „d-f-g“, a krátkou recitáciou na „g“.
Defénsor vitae mea	poloveta je recitáciou na tóne „f“ ukončená krátkou kadenciou „f-g-f-d“ na „d“.
A quo trepidábo ?	zopakuje sa už tretí raz typická intonácia „d-f-g“ predĺžená až na vrchné „a“, kde sa zastavuje bez kadencie. To vyjadruje otázku.
Qui tríbulant me	už po štvrtý raz známa intonácia „d-f-g“ pretiahnutá do recitácie na „g“. Presúva sa do známej krákej kadencie na „d“ prechádzajúc cez zdvojené „f“.
Inimíci mei	kantilácia na „d“ je ornamentovaná tónom „f“. Ukončuje prechodnou kadenciou na tóne „c“.
Infirmáti sunt	kantilácia tentokrát na tóne „f“ ako prechodnom tenore s koncovou provizórnou oporou na „d“.
Et cecidérunt	záverečná kadencia vytvorená ornamentáciou tónu „f“ so záverečnou finálou „d“. Táto kadencia je totožná s kadenciou na slove „timébo“.
Žalm	Žalmovým tenorom je tón „f“ začínajúc vstupnou psalmodickou intonáciou druhého módu „c-d-f“. Táto bola dvakrát použitá vo vnútri antifóny. Kantilácia na „f“ je decentne ornamentovaná a ukončená finálou „d“.

Druhý módus používa tri **štrukturálne tóny**: „d“, „f“, menej „g“. Finálou a gravitačnou osou je tón „d“, ktorým končí každá fráza a tiež sa od neho

odvíja celá kompozícia. „D“ je ornamentované najčastejšie tónom „f“, ktoré vytvára dojem, že je nielen finálou, ale i hlavnou pre-dominantou. Adaptáciou tónu „f“ ako oficiálnej pre-dominanty sa archaický módus na D stal súčasťou systému octoechos. Táto hlavná pre-dminanta je použitá prevažne ako recitácia v žalmovej časti. Sekundárnou pre-dominantou je tón „g“, ktorý je počas celého spevu ornamentáciou tenoru „f“. Vnáša do spevu napätie ako protipól zdanlivého pokoja na „f“. Hlavnými ornamentálnymi tónmi spevu sú „a“ a dokonca „b“, ktoré je skôr v tomto móde raritou, a používajú sa na vrcholných pasážach textu. **Typickými melodickými formulami** je intonácia „a-c-d“ transponovaná viackrát od „d-f-g“. Druhou typickou formulou je „c-d-f“ použitá vo vnútri antifóny a zároveň ako začiatočná intonácia žalmu. Charakteristikou kadenciou je „f-g-f-e-f-d-e-d“.

Zvuková atmosféra módu:

V stredoveku sa druhý módus označoval ako „secundus tristis“[200]. Túto atmosféru smútku vytvára rozvíjanie melódie v spodnom registri okolo finály „d“ s obmedzenými vzostupnými melodickými pohybmi. Nejde tu o beznádejný smútok, ako to napovedá text, ktorý je prvoradou inšpiráciou melódie. Je to čiastočne dramatická hybná atmosféra smútku. Po vstupe na kantiláciu na vrchnom „f“ reflektuje subjektivizmus textu (človek sa zaoberá sám sebou) a prináša vyrovnanosť a pokoj.

II. módus: Aleluja *Veni Sancte Spíritus.*[201]

Pôvodné aleluja bolo hebrejským zvolaním spojeným s niektorými žalmami označovanými ako alelujové žalmy. Hebrejské aleluja znamená Chváľte Pána. Obsahovo vyjadrovalo radostné vďakyvzdanie. Formovo pozostávalo zo sylabického zvolania aleluja a z vokalizovaného jubilusu Yah (Yahvé). Omšové aleluja (mladšie než aleluja ofícia) sa vyvinulo v priebehu IV. storočia. Ale jeho skutočný rozvoj začal za Gregora I. Veľkého a súvisel so Scholou cantorum. Aleluja zachované v gregoriánskych manuskritoch je spevom medzi dvoma čítaniami. V počiatkoch svojho vývoja aleluja

200 *Encyclopédie de la musique sacrée - La musique sacrée occidentale.* Ibidem. *Dictionnaire d´archéologie chrétienne et de liturgie.* Ibidem. Chailley, Jacques: *L´imbroglio des modes*. Leduc, Paris 1960.

201 Viz príloha aleluja *Veni Sancte Spíritus*.

neodpovedalo na čítania, i keď sa nachádzalo uprostred nich. Bolo pridané ku žalmom medzi čítaniami, najskôr k žalmom bez responzória, neskôr s responzóriom. Zásahom scholy (podobne ako v graduáloch) zostal len jubilus a jeden žalmový verš, ktorý na konci prebral čiastočne melódiu jubilusu. Po formovej stránke je to najmladší spev omšového propria.[202]

Aleluja Veni Sancte Spíritus patrí do omše sviatku Zoslania Ducha Svätého. Intonuje sa v omši tesne pred známou svätodušnou sekvenciou Veni Sancte Spíritus.

Aleluja + Verš: Veni Sancte Spíritus,	Príď duchu Svätý,
reple tuórum corda fidélium:	naplň srdce svojich verných:
Et tui amóris in eis ignem accende.	a vznieť v nich oheň tvojej lásky.

Zvolanie aleluja začína neúplnou intonáciou druhého módu „c-d“ namiesto „a-c-d“ a pokračuje jednoliatou ornamentáciou finály „d“. Melódické formule postupujú prevažne v sekundových krokoch v rozsahu kvarty „d-g“ s častým používaním obľúbenej tercie „d-f“. Na obsahovo dominantných slabikách melodická línia dosahuje štyrikrát maximálne vrchné „b“. Celý spev v podstate spočíva na neustálych návratoch finály „d“, na ktorej sú posadené i všetky kadencie a polokadencie. Toto aleluja nie je síce výbuchom radosti, ale ani nepôsobí zaťažkávajúco. Neustála melodická cirkulácia v pravidelných oblúkoch medzi „d“ a „g“, prípadne na vrcholoch „b“, je výrazom neustávajúcej intenzívnej pokornej prosby. Hudba tu neexistuje sama pre seba, ale je zvukovou projekciou obsahu textu.

Samotné aleluja je vytvorené z troch vzostupných častí. Prvá v spodnom registri na tercii „d-f“, druhá na kvarte „g“, ktorá zároveň slúži ako prechod do tretej časti. Tá pozostáva z veľkého oblúka, ktorého kulminácia sa pripravovala už od začiatku rozširovaním intervalov po sekundách. Každá časť po dosiahnutí vrcholu klesá na finálu. Po treťom zostupne nastupuje verš.

Zmysel kulminujúceho alelujového jubilusu udáva verš. Medzi textom a hudbou je zjavný súlad. Prvá veta veršu preberá melódiu prvých dvoch častí jubilusu s jemnými obmenami, zatiaľčo druhá veta bohatou ornamentáciou rozvíja tretiu časť jubilusu.

[202] Saulnier, Dom Daniel: *Le chant grégorien*, Solesmes 2003, s. 83-86.

Prvú vetu možno očividne rozdeliť na dve faktúrou podobné časti. Melódia sa nenásilne dvíha v sekundových postupoch Prvý krát sa usadí na kvarte, ktorú počas celej prvé vety nepresiahne. Melodický priebeh má podobu ornamentácie okolo finály „d“ v trojitých melodických formulách, pričom posledná finála je vždy pripravená jej sub-tonikou „c“. Druhá časť prvej vety preberie čiastočne črty prvej, ale zväčší jej vyjadrovaciu schopnosť znásobením ornamentálnych tónov. Zvýšená ornamentácia slúži na zdôraznenie hlavného akcentu prvej vety, ktorý spočíva na slovách „corda fidélium“.

Druhá veta preberá ornamentáciu poslednej časti jubilusu a znásobuje ju. Obsahovo tvorí vrchol samotného verša, hudobne zdôrazneného dvoma melodickými formulami stúpajúcimi až na „b“. Toto náhle melodické vytrysknutie sa odohráva na jedinej slabike slova „amóris“. Dochádza k dvojitému horlivému oživeniu na kvinte presiahnutých „b“, ktoré však okamžite zostupujú späť do pokornej reality finály „d“. V úplnom závere pred definitívnou finálou druhá časť druhej vety verša doslovne preberá tri melodické časti samotného jubilusu.

Celková atmosféra spevu je veľmi pohyblivá a vyžaduje veľa intenzívnej energie.

III. módus: Introit *Vocem iucunditátis.*[203]

V rámci liturgického roku pripadá tento introit na nedeľu šiesteho týždňa vo veľkonočnom období. Text antifóny je prevzatý zo starozákonnej knihy proroka Izaiáša. Verš tvorí súčasť 65. žalmu.

Antifóna: Vocem iucunditátis annuntiáte, et audiátur, alleluia:	Kričte-oznamujte silným hlasom, a čujte, aleluja:
nuntiáte usque ad extrémum terrae:	ohlasujte až na kraj zeme:
liberávit Dóminus pópulum suum, allelúia, allelúia.	Pán vyslobodil svoj ľud, aleluja, aleluja.
Žalm: Iubiláte Deo omnis tera:	Oslavuj Boha celá zem:
psalmum dícite nómini eius, date glóriam laudi eius.	hovorte žalmy o jeho mene, oslavujte jeho slávu.

[203] Viz príloha introit *Vocem iucunditátis.*

Melodická modálna analýza antifóny a žalmu:

Text	Charakteristika
Vocem iucunditátis annuntiáte	začína typickou intonáciou tretieho módu na „e“, v ktorej sú dôležité tóny „g“ a „a“. Končí na vrchnom „h“ Na začiatku sa intonácia opiera o salicus „e-e-f“. Po prechode na „h“ pokračuje antifóna krátkou recitáciou na vrchnom „c“. Melódia klesá pravidelným poloblúkom zase späť na finálu „e“. Počas vzostupu a zostupu vo forme pravidelného melodického oblúku sa melodická línia krátko opiera na tónoch „g“ a „a“.
Et audiátur	Dlhá kadencia na „e“ bohato ornamentovaná okolo „a“, klesajúc okolo „g“ a „f“.
Nuntiáte	návrat začiatočnej intonácie.
Liberávit	nová intermediárna intonácia „g-a-h-c“.
Prvé allelúia	zostupný melodický pohyb od vrchného „a“ smerom k spodnému „d“.
Druhé allelúia	je zakončené finálou „e“. Pred zakončením bohatá ornamentovaná melódia je rekapituláciou štrukturálnych tónov spevu.
Žalm	Žalmovým tenorom je vrchné „h“.

Charakteristický rys tvoria **melodické formule** začiatočnej intonácie v rozsahu kvinty a záverečnej kadencie. **Štrukturálnymi tónmi,** okrem finály „e“ a hlavného tenoru „h“, je vrchné „a“ používané ako prechodná kadencia. Menej je použité vo funkcii prechodnej kadencie vrchné „g“. V dvoch intonáciách sa tiež nachádza sub-tonika spodné „d“, ktorá prechádza kvartovým skokom do krátkej recitácie na „g“. Tón „f“ je ornamentálnym tónom finály „e“. K najčastejším ornamentálnym tónom patrí vrchné „c“, ešte frekventovanejšie vrchné „d“ ornamentujúce „c“ alebo „h“. Bežná je ornamentácia tónu „h“ vrchným „c“.

Zvuková atmosféra módu:

Tretí módus sa v stredoveku označoval „tertius mysticus“[204], mystický, ale nie fádny. Už od začiatočnej intonácie je melodický pohyb živý, čulý, miestami až dravý a búrlivý. Bez tejto jeho horlivosti, zápalu a mobility by nebolo možné sluchovo sa zorientovať. Vznikla by jedna dlhá nejasná melodická zmes. Medzi ostatnými módmi je považovaný za najtajomnejší. A pre naše dnešné ucho najcudzejší a najnáročnejší na interpretáciu. Pohybuje sa v príliš širokom rozsahu (od spodného „d“ po vrchné „e“). Prebujnelá bohatosť jeho výrazu spôsobuje náročnosť pri uchopení jeho podstaty. Preto interpretácia v prípade nesprávneho rozvrhnutia štrukturálnych bodov pôsobí nemotorne, rozvláčne a ťažko. I keď navonok vytvára dojem chýbajúcej stability, v skutočnosti ide o módus veľmi dynamickej podstaty. Je nevyhnutné najskôr zostaviť a sluchovo udomácniť autentickú melódiu zloženú len zo štrukturálnych tónov. Na začiatku stačí len recitácia na týchto tónoch, postupne sa môže pridať nenásilná ornamentácia vrchnými ornamnetálnymi tónmi, a až na záver zložitejšia pôvodná ornmentácia.

III. módus: Graduál *Adiútor*.[205]

Graduál je spev medzi dvoma čítaniami. Na rozdiel od aleluja obsahovo na ne naväzuje a dopĺňa ich. Je psalmodickou formou s refrénom. Pôvodne zhromaždenie odpovedalo na verše sólistu jednoduchým spevom. Avšak podobne ako v ofertóriách a aleluja, i tu zasiahla Schola cantorum. Graduál obohatila ornamentáciou a urobila z neho jeden z najnáročnejších spevov. Táto bohatá ornamentácia išla ruka v ruke so skrátením responzóriového textu a s redukciou veršov. Gregoriánske graduály sú teda výsledkom centonizácie. Sólisti pospájali modálne zlúčiteľné melodické formule na spôsob mozaiky, ktoré potom adaptovali na text. Po formovej stránke ide o trojdielnu formu A-B-A.[206]

---

204 *Encyclopédie de la musique sacrée - La musique sacrée occidentale,* Ibidem.
Dictionnaire d´archéologie chrétienne et de liturgie, Ibidem.
Chailley, Jacques: *L´imbroglio des modes*, Leduc, Paris 1960.

205 Viz príloha graduál *Adiútor.*

206 Saulnier, Dom Daniel: *Le chant grégorien*, Solesmes 2003, s. 71-73.

Graduál Adiútor je súčasťou liturgických spevov prvej pôstnej soboty po Popolcovej strede. Obsahovo čerpá z 9.-11. žalmu.

Refrén: Adiútor in opportunitátibus, in tribulatióne:	Ty si pevné útočisko-opora v neistých-nepriaznivých časoch:
Sperent in qui novérunt te:	v teba dúfajú všetci tvoji vyznávači:
quóniam non derelínquis quaeréntes te, Dómine.	neopúšťaj dúfajúcich v teba, Pane.
Verš: Quóniam non in finem oblívio erit páuperis:	Chudobný nebude na konci nikdy zabudnutý:
patiéntia páuperum non períbit in aetérnum:	trpezlivosť chudobných nezahynie naveky:
Exsúrge, Dómine, non praeváleat at homo.	povstaň, Pane, nenechaj-neodmietaj opovážlivého človeka.

Refrén pozostáva z troch častí. Prvá melódia musí byť už od prvého tónu spustená s presnou determináciou, to znamená, vedieť, kam smerujeme, a kde sa nachádzajú vrcholy, v prípade tejto časti na kadencii „tribulatióne“. Jej prvá polovica je recitáciou na vrchnom „c“ ukončená prechodnou kadenciou na “g“. Okolo neho sa točí i ornamentácia „tribulatióne“, a je tiež prechodnou kadenciou prvej časti.

Druhý úsek mení výraz náhlym nástupom bez prípravy vrchného tenoru „c“, čo dobre korešponduje s výkrikom v texte „dúfajú“. Nasledujúce dvojnásobné „v teba“ klesá s ľahkosťou na finálu „e“.

Posledný úsek je prosbou „neopúšťaj“ zdôraznenou ojedinelým použitím spodného „c“ v začiatočnej intonácii a rýchlym oblúkovým stúpaním na tenor vrchné „c“. Toto pravidelným oblúkom dočasne klesá na na finálu „e“. Následne s novým rozšíreným oblúkom prebratým z druhej frázy „novérunt (tvoji vyznávači)“ vystupuje na meditatívnu recitáciu „dúfajúcich v teba“ na tóne „a“. Tá je predprípravou vrcholu „Dómine“, ktorého hybnosť a dynamickosť je vyjadrená pravidelným oblúkom medzi spodným „e“ a vrchným „c“. Ornamentovaná recitácia tónu „a“ sa dočasne zastaví na prechodnej kadencii „g“. Po nej posledný raz bez prípravy nastúpi typická

melodická formula záverečnej kadencie od vrchného „c“, ktorá prejde cez krátku recitáciu „g“ do finály „e“.

Verš ďalej rozvíja motív nádeje z refrénu a snaží sa ho ešte viac zdôrazniť rozšírenou ornamentálnou bohatosťou. Podobne ako refrén, má tri úseky. Prvý preberá intonáciu tretej časti refrénu a melodické stúpanie rozširuje dokonca o ojedinelé vrchné „f“. Pri bohatom zostupe sa dočasne zastaví na prechodnej kadencii „d“, na ktorú nadviaže posledná ornamentovaná recitácia okolo spodného „f“ ukončená kadenciou na finále „e“. Druhý úsek, „trpezlivosť nezahynie“, je recitáciou medzi tenormi „c-h“ ukončenou prechodnou kadenciou „g“. Posledný a vrcholný úsek, „povstaň, Pane“, začína dvoma akcentami bez prípravy na „c“, pokračuje recitáciou na „c“ ukončenou krátkou kadenciou „e“, aby hneď potom prešiel do pravidelného melodického oblúku ornamentovaním tónu „f“. Typická melodická formula definitívnej kadencie na finále „e“ je kópiou záverečnej kadencie refrénu.

Graduál je charakteristický mimoriadne bohatou sínusovou melódiou, z ktorej sa i napriek komplexnosti jasne vyčleňujú **štrukturálne tóny**. Prechodné kadencie sa nachádzajú na „g“, „a“, ale i na „d“, záverečné kadencie potom na finále „e“. Ako prechodné tenory vystupujú do popredia vrchné „c“, „a“, vo verši „h“. V tomto graduáli je použitý jeden z **typických ornamentálnych tónov**, ktorý je zároveň i akýmsi tenorom, pretože sa okolo neho odohráva bohatá ornamentácia. Je ním spodné „f“. Okrem toho sa tu uplatňujú **dve výnimky tretieho módu**, a síce použitie spodného „c“ vo vnútornej intonácii, a vrchné „f“ v prvej melodickej formuli žalmu. Typickými **melodickými formulami** sú intonácie uprostred poloviet „qui novérunt“ a „dérelinquis“, ako i obe „quóniam non“, a okrem nich záverečná kadencie refrénu a verša.

Graduál patrí nielen k najkrajším ukážkam tretieho módu, ale je pravdepodobne i najbohatší. Je charakteristický a jeho melodické formule (s výnimkou začiatočnej formule) sa v danom slede neopakujú v žiadnom inom speve tretieho módu. To je jasný a typický dôkaz úspešnej centonizácie jednotlivých graduálov.

IV. módus: Introit *Nos autem.*[207]

Nos autem je vstupným spevom omše Zeleného štvrtku na začiatku Veľkej noci. Text antifóny pochádza zo šiestej hlavy novozákonného Listu Galaťanom. Verš je súčasťou 66. žalmu.

Antifóna: Nos autem gloriári opórtet, in cruce Dómini nostri Iesu Christi:	Je treba zložiť našu vlastnú hrdosť na kríž nášho Pána Ježiša Krista:
in quo est salus, vita, et resurréctio nostra:	v ktorom je naša spása, život a vzkriesenie:
Per quem salváti, et liberáti sumus.	cez neho sme boli zachránení a vyslobodení.
Žalm: Deus misereátur nostri, et benedícat nobis:	Nech sa nad nami zmiluje Boh a nech nás žehná:
illúminet vultum suum super nos, et misereátur nostri.	nech jeho tvár žiari nad nami, a nech sa nad nami zmiluje.

Melodická modálna analýza antifóny a žalmu:

Text	Charakteristika
Nos autem	intonácia „d-f-e“ ukončená opakovanou recitáciou tónu „f“.
Gloriári opórtet	ornamentácia okolo „f“, ktoré je i prechodnou kadenciou. „F“ sa javí ako pre-dominanta, ale je len dôležitým ornamentálnym tónom. Po zvukovej stránke mu totiž v rámci kontextu chýba stabilita. Dominantným intervalom je tercia „f-a“ zdôraznená hranatým podatusom a épisemovanou virgou.
In cruce Dómini	náhly vzostup na recitáciu „a“, ktoré je centrom formule „d-g-g-ag-ab-a-a“.
Nostri Iesu Christi	opakovaná akcentuácia virgou a épisèmovaným podatusom použitím melodickej formuly „cc-a-ag-a-ag“. Zakončenie prechodnou kadenciou na „g“ typickou melodickou formulou „ef-abg-g“.

[207] Viz príloha introit *Nos autem*.

Text	Charakteristika
In quo est salus, vita, et resurréctio nostra	opakovanie melodickej formule polovety „in cruce...Christi“ s inverziou kadencie. Táto inverzia umožňuje predĺženie kadencie počas „nostra“. Kadencia klesá kvartovým krokom náhle na spodné ornamentálne „d“, ktoré je tu použité ako prechodná kadencia.
Perquem salváti	je skrátenou verziou začiatočnej melodickej formuly prvej vety „nos...opórtet“.
Et liberáti sumus	je zase skrátenou verziou a tretím návratom melodickej formuly z prvej a druhej vety: „Iesu Christi“ a „resurréctio“. Zatiaľčo prvá veta končila na „g“, druhá na „d“, tretia veta končí kadenciou „sumus“ na finále „e“.
Žalm	pozostáva z recitačnej osi „a“. Recitácia poloveršov je uvádzaná spodnou sekundou „g“ a v závere obohatená ornamentáciou vrchnou sekundou „h“. Záverečná formula veršu je ukončená typickou psalmodickou melodickou formulou „gf-gag-egff“.

Introit Nos autem je situovaný na troch **štrukturálnych melodických jadrách**: „a“, „g“ a finále „e“. Tieto štrukturálne tóny sú použité ako recitačné osi. Hlavným tenorom je „a“ ornamentované tónom „b“ alebo „c“. Sekundárnym tenorom kompozície je tón „g“. Okrem týchto pre-dominánt je silne prítomný tón „f“, ktorý často ornamentuje finálu „e“ a vnucuje sa svojím unizonovým rozvíjaním. Je akousi privilegovanou ornamentáciou, ale nie dosť stabilnou k tomu, aby sa stala pre-dominantou. Typickou **melodickou formulou** je záverečná kadencia, ktorá je rovnaká ako v treťom móde.

Zvuková atmosféra módu:

Spev je skomponovaný v štvrtom móde, ktorý stredovek považoval za kontemplatívny[208]. Používa dva poltóny „e-f“ a „a-b“, nie však v rozsahu dnešnej durovej stupnice, a tieto poltóny nie sú rozvádzané ako citlivé tóny.

[208] *Encyclopédie de la musique sacrée - La musique sacrée occidentale,* Ibidem.
Dictionnaire d´archéologie chrétienne et de liturgie, Ibidem.
Chailley, Jacques: *L´imbroglio des modes*, Leduc, Paris 1960.

Preto celkový výsledok na nás zvukovo pôsobí ako niečo neukončené, neustále hľadajúce a bez konca.

IV. módus: Introit *Resurrexi*.[209]

Resurrexi pripadá na slávnostnú omšu Veľkonočnej nedele, najdôležitejší sviatok katolíckej Cirkvi. Jeho text je prevzatý zo 138. žalmu. Antifóna preberá 5., 6. a 18. verš žalmu; verš 1. a 2. Tento žalm má v kontexte Veľkonočnej nedele iný význam než v originálnom Dávidovom kontexte. Kristus v ňom prehlasuje svoj návrat k Otcovi, ktorého moc tu velebí.

Antifóna: Resurrexi, et adhuc tecum sum, allelúia:	Som vzkriesený, a odteraz som stále s tebou, aleluja:
posuísti super me manum tuam, allelúia:	položil si na mňa svoju ruku, aleluja:
mirábilis facta est sciéntia tua, allelúia, allelúia.	tvoja múdrosť je naozaj obdivuhodná, aleluja.
Žalm: Dómine probásti me, et cognovísti me:	Pane, ty ma skúšaš , ty ma poznáš-rozumieš mi:
tu cognovísti sessiónem meam, et resurrectiónem meam.	poznáš moju smrť a moje vzkriesenie.

Spev sa očividne javí ako trojdielna forma. Prvá veta začína výzvou na tercii „d-f“, ktorá pokračuje akoby zadržiavaním emocií trojitou reperkusiou na „f“ a pokojnou recitáciou na „g“. Všetko prebieha s decentnou ľahkosťou bez náznaku akcentu. Prvé mierne odrazenie prichádza s prvou slabikou aleluja. Ide o veľmi ľahký odraz pokračujúci opäť nadľahčeným odvíjaním melódie až po pevnejšie posadenie épisèmovaného podatusu na prieťahu finály „e“.

Druhá fráza je dominantnou časťou antifóny. Ide o delikátne ornamentovanú recitáciu tónu „f“ vrchným „g-a“ a spodným „d-e“. „F“ samo o sebe nie je tenorom, pretože zvukovo dáva pocit nestability a otvorenosti.

[209] Viz príloha introit *Resurrexi*.

Napätie vytvára zdanlivá monotónnosť. Záverečné aleluja je reprodukciou prvého aleluja s pozmenenou finálou, ktorou je dočasne „f“.

Tretia veta je intervalovým rozšírením na sextu „c-a“, pričom spodné „c“ je skôr extrémnym a výnimočne používaným tónom. Táto veta prináša po recitatívnom napätí návrat k pokoju a vyrovnanosti. Záverečná kadencia potvrdzuje a zdôrazňuje fakt božej veľkosti hranatým podatusom a épisèmovaným clivisom. Toto konštatovanie obdivu je zdôraznené i v záverečnom aleluja, ktoré preberá melodickú formulu predchádzajúcich aleluja, zároveň však túto formulu rozširuje pridaním ďalšej ornamentácie.

Verš je typickou recitáciou psalmódie štvrtého módu na tóne „a“ obohatenou v úvodných intonáciach spodnou sekundou „e“ a v záveroch poloveršov ornametovaný i vrchnou sekundou „h“. Záverečná kadencia je typickou melodickou psalmodickou formulou „gf-ga-g-egff“.

Od veľkonočnej atmosféry vzkriesenia očakávame majestátnosť a oslavu triumfu nad smrťou a nie uniformovanosť a zdanlivú nevýraznosť. Tento spev je však niečím pokojným, priezračným, vyrovnaným a kontemplatívnym. Vyjadruje pokojnú atmosféru rána po samotnom zmŕtvychvstaní, pohybuje sa v úzkom intervalovom rozpätí a nevybočuje z kvinty „d-a“. Jedinou výnimkou je spodné „c“ v tretej vete. Charakteristickými intervalmi sú tercie „d-f“ a „e-g“, dominantným tónom sa stáva pôvodne ornamentálny tón „f“ a finálou zostáva tón „e“.

V. módus: Ofertórium *Reges Tharsis.*[210]

Reges Tharsis tvorí súčasť omše sviatku Troch kráľov (Epiphania Domini) na konci vianočnej oktávy. Téma responzória pochádza z 71., 10. a 11. žalmu.

Responzórium: Reges Tharsis et ínsulae múnera ófferent:	Králi z Tharsisu a ostrovov mu prinesú-darujú dary:
reges Arabum et Saba dona addúcent:	králi z Arábie a zo Sáby predložia svoje dary:
et adorábunt eum omnes reges terrae, omnes gentes servient ei.	a budú ho oslavovať všetci králi zeme a všetky národy mu budú slúžiť.

[210] Viz príloha ofertórium *Reges Tharsis*.

Melodická modálna analýza responzória:

Text	Charakteristika
Reges Tharsis	začína bez začiatočnej intonácie priamou recitáciou a trojitými reperkusiami na vrchnom „c“, ktoré je i prechodnou finálou. Zámerom tvorcu bolo nepochybne zdôraznenie majestátnosti textu.
Et ínsulae	kantilácia na „c“ pokračuje, tentoraz ornamentáciou spodným „a“ a vrchným „e“.
Múnera ófferent	melodický priebeh v rozsahu sexty „f-d“ vytvorený imitáciou dvoch melodických formúl idúcich za sebou „f-g-c-a-g-f“ (druhá imitácia o sekundu nižšie). Finálou vety je tón „f“, ktorý je podľa systému octoechos finálou a tonikou štvrtého módu.
Reges Arabum	štruktúra formúl vytvorená na „a“ a „g“. Záver formuly opäť posadený na „f“.
Et Saba	nová intonácia vytvorená z materiálu dvoch melodických formúl idúcich za sebou a zakončených na „f“.
Dona addúcent	návrat ornamentovanej kantilácie na vrchnom „c“ ukončenej prechodnou finálou „a“.
Et adorábunt eum	opäť ornamentovaná kantilácia na „c“ ukončená finálou „f“.
Omnes reges terrae	ornamentácia prechodnej finály „g“ vrchným „c“ a „a“.
Omnes gentes	opäť nová intonácia vytvorená z materiálu dvoch melodických formúl idúcich za sebou, tentoraz s tenorom vrchné „c“ a prechodnou finálou „a“.
Servient ei	rekapitulácia štrukturálnych tónov v novej záverečnej melodickej formuli s definitívnou finálou„f“.

Majestátnosť atmosféry je vyjadrená častou **reperkusiou hlavného štrukturálneho tónu „c“.** Je prevažne ornamentovaný spodnou a vrchnou sekundou alebo terciou. Okrem záverečnej kadencie na **finále „f**“ sa v speve nachádzajú trikrát imitované melodické formule vytvorené okolo tónu „c“,

akási reperkusia melodických formúl. Neprebieha tu typická gregoriánska melodická ondulácia. Spev taktiež neobsahuje typickú začiatočnú intonáciu.

Zvuková atmosféra módu:

Piaty módus bol v stredoveku označovaný „laetus“[211], čo znamená radostný. Táto atmosféra je vyjadrená kvintou „f-c“, jednoduchým melodickým priebehom v jej rozsahu alebo prostou reperkusiou hraničných tónov kvinty. Celková architekrúra je teda veľmi jednoduchá.

V. módus: Graduál *Propter veritátem.*[212]

Propter veritátem patrí medzi omšové spevy na sviatky Panny Márie. Textovo čerpá materiál zo žalmov. Refrén zo 44. a 45. žalmu. Verš z 11. a 12. žalmu.

Refrén: Propter veritátem, et mansuetúdinem, et iustítiam:	Pre pravdu, zhovievavosť a spravodlivosť:
et dedúcet te mirabíliter déxtera tua.	tvoja ruka ťa obdivuhodne povedie.
Verš: Audi fília, et vide, / et inclína aurem tuam:	Počúvaj dcéra, a pozeraj, / a napni sluch:
quia concupívit rex / spéciem tuam.	pretože kráľ bude očarený / tvojou krásou.

Atmosféra refrénu a veršu je dosť odlišná.

Refrén je niečím vážnym, ale nie ťažkým. Počnúc intonáciou, celá prvá veta neopúšťa finálu „f“. Prvá poloveta je takmer úplne nepohyblivé unisono na „f“. Druhá poloveta je ornamentovaná najmä vrchným „b“, ktoré je v rámci módu ornamentálnym tónom. V prípade tohto spevu sa však tento tón stáva akýmsi ornamentálnym tenorom, pričom hlavný tenor „c“ je použitý v tejto vete len ako ornament. Celá veta sa pohybuje v kvarte „f-b“.

---

211 *Encyclopédie de la musique sacrée - La musique sacrée occidentale,* Ibidem.
Dictionnaire d´archéologie chrétienne et de liturgie, Ibidem.
Chailley, Jacques: *L´imbroglio des modes*, Leduc, Paris 1960.

212 Viz príloha graduál *Propter veritátem*.

V druhej vete pokračuje ornamentácia medzi „f-b“. Melódia je síce viac zvlnená a ondulovaná, tenorom je však stále ornamentálne „b“ a „c“ i naďalej zohráva rolu ornamentálneho tónu. V tejto vete oramentácia letmo dosiahne až vrchné ornamentálne „d“, avšak melodický pohyb okamžite klesá späť na finálu „f“, ktoré je v závere ornametované spodným „d“ a utvrdené trojitou reperkusiou.

Ak vezmeme do úvahy neumovú notáciu, celé responzórium je nadľahčenou melodickou špirálou plynúcou vpred bez dramatických akcentov.

Verš je omnoho členitejší a kontrastnejší než refrén. Formovo je možné ho rozčleniť na štyri polovety. Už v prvej polovete je zjavný kontrast. Nenachádzame tu tvrdošijné zotrvávanie na finále „f“ a melodický pohyb je živší a radostnejší. Nie je to prísny postup v sekundách, ale používa skôr terciové a kvartové kroky a rozširuje rozsah až na sextu „d“. Celá prvá poloveta je udomácnená na vrchnom „c“, ktoré je v závere ornamentované dokonca vrchným „e“. Končí prechodnou finálou „a“, ktoré býva často požívané v tomto móde ako prechodná finála.

Druhá poloveta začína typickou melodickou formulou „a-ad-d-dc-efd-cca“, ktorá rozširuje rozsah až na vrchné „f“. Vrchol celého spevu spočíva na „inclína“.

Tretia poloveta začína interalovo tým istým oduševnením ako predchádzajúca, melodický sa však už nerozvíja do výšok. Postupne pripravuje návrat typickou formulou „c-dga“, umocnený trojitým zopakovaním tercie „a-c“.

Atmosféra na finále „f“ sa definitívne vracia v kadencii štvrtej polovety. Príprava záverečnej kadencie je uskutočnená dôkladným postupným ornamentálnym obaľovaním až po spodné „e“. Typickou záverečnou formulou je „fg-acag-fga-ccg-baf“.

VI. módus: Introit *In médio.*[213]

In médio je vstupným spevom omše na sviatok niektorého učiteľa Cirkvi. Obsah antifóny je prevzatý z 15. hlavy starozákonnej knihy Sirachovej. Text žalmu pochádza z 91. žalmu.

Antifóna: In médio Ecclésiae apéruit os eius:	V prostredí Cirkvi svojimi ústami vyučovala...alebo...bola poverená vyučovaním:
et implévit eum Dóminus spíritu sapientiae, et intelléctus:	a Pán ju prenikol duchom múdrosti a inteligencie:
stolam glóriae induit eum.	obliekol ju do odevu slávy.
Žalm: Bonum est confitéri Dómino:	Je dobré vyznávať Pána
et psállere nómini tuo, Altíssime.	a spievať tvoje meno, Najvyšší.

Melodická modálna analýza antifóny a žalmu:

Text	Charakteristika
In médio ecclésiae	začína veľmi krátkou intonáciou „df“ a na „f“ pokračuje recitáciou.
Apéruit os eius	začína intonáciou „cd-f“ a opäť pokračuje recitáciou na „f“.
Et implévit eum	priamo nastupuje krátka recitácia na „f“. Je akousi anticipáciou ďalšej intonácie „fgaha“, ktorá opäť prechádza do recitácie. Tentokrát o terciu vyššie na „a“ jednoducho ornamentované vrchným „b“ a „c“.
Dóminus	návrat na finálu „f“.
Spíritu apientiae et intelléctus	kantilácia opäť na „f“ ukončená nepripraveným poklesom na prechodnú finálu spodné „d“.
Stolam glóriae induit eum	kantilácia na „f“ stále pokračuje, obohatená veľmi krátkou ornamentáciou na spodnom „d“ a „c“. V závere prechádza kantilácia do recitácie a ukončuje na finále „f“.
Žalm	Žalmovým tenorom sa po krátkej úvodnej intonácii stáva tón „a“, ktorý prechádza v druhom poloverši na tenor a finálu „f“.

[213] Viz príloha introit *In médio*.

Z analýzy vyplýva dominantné postavenie **štrukturálneho tónu „f“**, ktorý je **tenorom a finálou zároveň**. „A“ je štrukturálnym tónom žalmu, ale i tam len v prvom poloverši. Ornametácia sa redukuje na vrchné tóny „b“ a „c“, do ktorých občas prechádza cez prechodný tón „g“, a tiež ornamentáciou na spodnom „c“.

Zvuková atmosféra módu:

Piaty módus sa v stredoveku nazýval „sextus devotus“[214] a je to módus zbožnosti v pravom slova zmysle. Jeho povaha má recitatívny charakter, pretože disponuje malým množstvom vyjadrovacích prostriedkov. Okrem recitácie na „f“ vzlietne maximálne na recitáciu „a“. Tento módus ideálne vyjadruje jednoduchosť a totálnu odovzdanosť.

VI. módus: Comúnio *In splendóribus.*[215]

Funkciou comúnia je sprevádzať zhromaždenie veriacich počas rozdávania eucharistie. Pozostáva z antifóny a žalmu. Prvotná Cirkev striedala antifónu s veršami 33. žalmu. I tu zasiahla Schola cantorum zavedením iných žalmov, najčastejšie tých, ktoré obsahovo súviseli s eucharistiou. Od svojho vrcholného obdobia schola interpretovala antifónu a sólista jednotlivé verše žalmu. Interpretačne patrí tento spev k najjednoduchším. [216]

In splendóribus je intonované počas vianočnej polnočnej omše sviatku Narodenia Pána. Antifóna je obsahom 109. a 3. žalmu.

Antifóna: In splendóribus sanctórum,	V nádhere nebies,
ex útero ante lucíferum génui te.	som ťa splodil pred stvorením sveta.

Toto comúnio je zosobnená jednoduchosť, charakteristická pre piaty módus. Nevychádza z kvinty „d-a“. Typickým **štrukturálnym tónom zostáva finála „f“**. Prvá veta je húpaním medzi spodným „d“ a finálou „f“, v prechodnej kadencii ornamenovanou maximálne vrchným „g“.

---

214 *Encyclopédie de la musique sacrée - La musique sacrée occidentale,* Ibidem.
Dictionnaire d´archéologie chrétienne et de liturgie, Ibidem.
Chailley, Jacques: *L´imbroglio des modes*, Leduc, Paris 1960.

215 Viz príloha comúnio *In splendóribus*.

216 Saulnier, Dom Daniel: *Le chant grégorien*, Solesmes 2003, s. 81-82.

Druhá poloveta začína charakteristickou intonáciou piateho módu „f-g-a“ a prechodne sa zastavuje na **charakteristickej formuli „g-fgfd**“. Následne pokračuje krátkou kantiláciou „f“ a opätovne sa vracia na polokadenciu „g-fgfd“. Záver je predsa len návratom jednoduchej recitácie na finále „f“.

Za melodickou jednoduchosťou sa skrýva vnútorné napätie vyjadrené épisèmom na úplne všetkých neumách, okrem jedného clivisu. Z toho vyplýva interpretácia na spôsob intenzívneho nonlegáta.

VI. módus: Comúnio *Qui mandúcat.*[217]

Comúnio Qui mandúcat tvorí súčasť sviatku Božieho tela.

Antifóna: Qui mandúcat carnem meam, et bibit sánguinem meum, in me manet	Kto požíva moje telo, a pije moju krv, zostáva vo mne
Et ego in eo, dicit Dóminus.	a ja v ňom, hovorí Pán.

Antifóna je tvorená dvoma vzájomne sa dopĺňajúcimi časťami. Po melodickej stránke je štruktúrovaná **opäť okolo finály „f**“. Používa typické intonácie a záverečnú fomulu piateho módu. Ornamentálnymi tónmi sú: „c“ spolu s prechodným „g“ v prvej časti, „b“ a spodné „c“ v druhej časti.

Podľa neumovej notácie sa hlavné akcenty prvej časti sústreďujú na slovesách „mandúcat“ a „bibit“. Sú to jediné slová, ktoré majú v neumatickej notácii épisème. Melodicky sú zdôraznené nastupujúcimi intonáciami, čo je v piatom móde pomerne veľký melodický pohyb. Všetko ostatné je nadľahčené. V prvej časti sa tiež dvakrát vyskytuje slovo „meum“. Je vyjadrené rovnakou melodickou formulou polokadencie, pri druhom nástupe transponovanou o terciu vyššie. Druhá časť je naplnením prvej a nachádza sa v nej hlavný akcent celého comúnia na slovách „dicit Dóminus“. V neumovej notácii ich zdôrazňuje séria épisèmovaných neum a melodicky sú vyjadrené dlhou záverečnou kadenciou na kvarte „b-f“.

[217] Viz príloha comúnio *Qui mandúcat*.

VII. módus: Comúnio *Factus est repénte.*[218]

Comúnio patrí do omše sviatku Zoslania Ducha Svätého, ktorý ukončuje veľkonočné obdobie. Obsah textu pochádza z 2. hlavy novozákonnej knihy Akty apoštolov.

Antifóna: Factus est repénte de caelo sonus adveniéntis spíritus veheméntis, ubi erant sedéntes, allelúia:	Náhle sa rozľahol z neba hluk silný ako dych uragánu, a celá miestnosť v ktorej sa nachádzali ním rezonovala, aleluja:
Et repléti sunt omnes Spíritu Sancto, loquéntes magnália Dei, allelúia, allelúia.	a všetko sa naplnilo Duchom Svätým chváliac zázraky Pánove, aleluja, aleluja.

Melodická modálna analýza antifóny:

Text	Charakteristika
Factus est	je typickou začiatočnou intonáciou siedmeho módu na „g-d“.
Repénte de caelo sonus	recitácia pokračuje na „d“, ktoré je ornamentované vrchným „f“.
Adveniéntis	opätovná neprerušená recitácia na tenore „d“, ktorý sa mení z recitácie na kantiláciu.
Spíritus veheméntis ubi erant	kantilácia sa presúva na „c“.
Sedéntes, allelúia	kadencia prvej vety na finále „g“ ornamentovanej vrchným „h“.
Et replénti sunt omnes	opätovný nástup začiatočnej intonácie, tentoraz s použitím prechodných tónov „g-a-c-d“. Kantilácia zostáva zase na „d“.
Spíritus Sancto	je hlavným akcentom celej kompozície na vrchnom „e“.
Loquentes magnália Sei	melodická ondulácia v rozsahu počiatočnej kvinty „d-g“.
Allelúia, allelúia	zopakuje melodickú formulu kadencie aleluja z prvej vety zakončenú finálou „g“, ktoré je zase ornamentované vrchným „h“.

[218] Viz príloha comúnio *Factus est repénte*.

Charakteristickou črtou je opakovaná začiatočná intonácia „g-d“. Táto typická kvinta siedmeho módu je prítomná počas celého spevu. Hlavnými **štrukturálnymi tónmi** je tenor vrchné „d“ a finála „g“. Vrchné „c“ zastáva rolu pomocného tenoru. Dôležitým tónom najmä v kadenciách je „h“, ktorého funkcia sa pohybuje medzi tenorom a ornamentáciou. Spolu s ním dotvára kadenciu ornamentálne „a“. **Hlavný akcent** spevu sa nachádza **na ornamentálnom vrchnom „e**“.

Zvuková atmosféra módu:

Siedmy módus je so svojím entuziazmom vhodný k vyjadreniu niečoho majestátneho a pompézneho[219]. Predurčuje ho k tomu niekoľko charakteristických čŕt. Sú nimi začiatočná optimistická intonácia bez prípravy na kvinte „g-d“ a melodický pohyb najmä vo vrchnom registri. Najnižším pravidelne používaným tónom je „g“ a najnižším tenorom je vrchné „c“. V porovnaní s predošlými módmi sa pohybuje najvyššie.

VII. módus: Graduál *Laetátus sum.*[220]

Laetátus sum je spevom vloženým medzi dve omšové čítania 24. nedele liturgickoého obdobia „cez rok“. Obsah je totožný so 121. žalmom.

Refrén: Laetátus sum in his quae dicta sunt mihi:	Aká radosť, keď mi povedali:
in domum Dómini íbimus.	Pôjdeme do domu Pána.
Verš: Fiat pax in virtúte tua:	Nech zavládne mier v tvojich múroch:
et abundántia in túribus tuis.	nech sú pokojné tvoje paláce.

Forma tohto graduálu je zhodná s oficiálnou trojdielnou formou graduálov A-B-A. Vo vnútri základnej štruktúry sa ukrývajú dve dvojčasťové vety.

---

219 *Encyclopédie de la musique sacrée - La musique sacrée occidentale,* Ibidem.
Dictionnaire d´archéologie chrétienne et de liturgie, Ibidem.
Chailley, Jacques: *L´imbroglio des modes*, Leduc, Paris 1960.

220 Viz príloha graduál *Laetátus sum*.

Prvá časť refrénu úplne korešponduje s radostnou náladou textu. Celý melodický priebeh sa odohráva výlučne vo vrchnom registri medzi vrchným „c-g“. Začína priamo na kvarte „c“, okolo ktorej sa melódia dočasne odvíja. Po tomto krátom odvíjaní na „c“ sa melodický pohyb definitívne udomácni na vrchnom „d“, ktoré dočasne zohráva rolu akejsi sekundárnej toniky. Pôvodne je však tento tón len hlavným tenorom siedmeho módu. Druhá poloveta používa na začiatku zrkadlovú inverziu typickej intonácie siedmeho módu „d-g“. Samotná intonácia na kvinte je vydrením radostnej atmosféri. Záverečná prechodná kadencia prvej časti je typickou melodickou formulou tohto graduálu na hlavnom tenore „d“. Celá prvá časť je bohatou melodickou onduláciou tenoru „d“, na ktorom i končí.

Druhá časť refrénu na svojom začiatku použije ešte „d“ ako prechod do úplne odlišnej atmosféry. V tejto časti klesá počiatočný entuziazmus a pohyb plynie okolo sekundárneho tenoru „c“. Po vonkajšom výbuchu radosti nastupuje vnútorná reflexia o radosti. Zmenu atmosféry podtrhávajú i épisèmom zdôraznené neumy až do záverečnej kadencie druhej časti. Melódia postupne klesá na záverečnú kadenciu „ca-hc-gag-g“, ktorá je jednou z charakteristických formúl siedmeho módu.

Prvá časť verša preberá hneď v prvej polovete zrkadlovú inverziu začiatočnej intonácie „d-g“, a tiež typickú melodickú formulu graduálu. Celý začiaotočný pohyb sa odohráva na hlavnom tenore „d“. Pripravuje prvý vrchol graduálu „virtúte“ vo vrchnej oktáve finály „g“. Anticipáciou akcentu sú dvojité virgy na prechodnom recitačno tóne „f“. Akcent je vyjadrený najvyšším ornamentálnym tónom módu vrchným „a“. Z tohto vrcholu melódia okamžite dočasne zostupuje na solídnu oporu finály „g“.

Vlna entuziazmu sa posledný krát zdvihne v záverečnej časti verša použitím inverzie začiatočnej intonácie „d-g“, v neumových manuskritoch zdôraznená použitím celeriteru (nadľahčeného urýchlenia). Po nej opätovná recitácia na trivirge „f“ je súčasťou druhého vedľajšieho akcenu graduálu „abundántia“. Následne sa už po tretí raz objavuje typická melodická formula graduálu na hlavnom tenore „d“. Posledná fáza ornamentuje v najspodnejšom registri graduálu sekundárny tenor spodné „c“. Posledný podatus quassus zdôrazňuje záverečné posadenie na finále „g“.

Na vyjadrenie radostnej atmosféry graduálu je siedmy módus so svojím optimistickým nábojom najvhodnejší. Graduál sa odohráva prevažne vo vrchnom registri módu, dotýkajúc sa tak krajných vrchných ornamentálnych tónov „e“, „f“, „g“. Melodický pohyb klesá maximálne na spodné „g“, ktoré je uistením a finálou. Ornamentácia prevažne osciluje okolo tenorov „d“ a „c“. Tie vytvárajú spolu s finálou **melodické jadro a štruktúru** spevu. V priebehu celého graduálu sa vyskytuje trikrát jeho **charakteristická melodická formula** „g-g-d-fef-gf-egf-f-ded“ vo vrchnom registri. **Začiatočná intonácia** siedmeho módu „g-d“ je použitá len v podobe inverzií. Hlavné vrcholy graduálu „virtúte“ a „abundántia“ sú anticipované reperkusiami vrchného recitačného tónu „f“.

VIII. módus: Introit *Spiritus Dómini*.[221]

Spiritus Dómini sprevádza vstup celebranta na omšu počas sviatku Zoslania Ducha Svätého na konci veľkonočného obdobia. Antifóna čerpá text zo starozákonnej Knihy múdrostí. Verš je časťou 67. žalmu.

Antifóna: Spiritus Dómini replévit orbem terrárum, allelúia:	Boží Duch naplnil celý vesmír, aleluja:
et hoc quod cóntinet ómnia,	On, ktorý udržuje všetko,
sciéntiam habet vocis, allelúia, allelúia, allelúia.	pozná každé vyslovené slovo, aleluja, aleluja, aleluja.
Žalm: Exsúrgat Deus, et dissipéntur inimíci eius:	Nech povstane Boh, a rozptýli všetkých svojich nepriateľov:
et fúgiant, qui odérunt eum, a fácie eius.	utečú, keď ho uvidia, tí, čo ho nenávidia.

[221] Viz príloha introit *Spiritus Dómini*.

Melodická modálna analýza antifóny a žalmu:

Text	Charakteristika
Spiritus Dómini	je ornamentáciou finály „g“, ukončenou prechodnou kadenciou na ornamentálnom tóne „f“. Charakteristický je začiatočný interval kvarty „d-g“.
Replévit orbem terrárum	začína charakteristickou triádou ôsmeho módu „f-a-c“. Pokračuje recitáciou na vrchnom „c“.
Allelúia	je typickou kadenciou ôsmeho módu na finále „g“, ktorá opäť používa spodné „f“.
Ad hoc quod cóntinet	opätovne využíva typickú kvartu ôsmeho módu „g-c“. Ornamentované je „g“.
Ómnia	nový nádych krátkou intonáciou „g-a-c“a recitáciou na vrchnom „c“, ktoré sa stáva prechodnou kadenciou.
Sciéntiam habet vocis	recitácia sa odohráva na dočasnej tonike vrchnom „c“, dvakrát stiahnutou na prechodnú kadenciu ornamentálneho tónu „a“.
Trojnásobné allelúia	všetky tri aleluja sú ornamentáciou. Prvé ornamentuje tón „a“, druhé tón „c“, tretie opäť „a“. Druhé aleluja je znova uvedené typickou triádou ôsmeho módu „f-a-c“. Posledné opakuje charakteristickú kadenciu prvej vety s finálou „g“.
Žalm	Ako recitačná os žalmu je použitý tenor vrchné „c“. Začiatočná intonácia používa charakteristickú kvartu ôsmeho módu „g-c“. V záverečnej kadencii je táto kvarta použitá v inverzii.

Celá prvá veta introitu je vytvorená bez bariéry na jeden dych, až po kadenciu na finále „g“. Vytvára jednu veľkú vlnu smerujúcu k hlavnému akcentu tejto vety „órbem“ na liquescente „d-e“. Pred definitívnym položením na finálu „g“ je akcent skompletizovaný reperkusiou hlavného tenoru „c“. Melódia je reflexiou radostného obsahu textu a nie výbušnej radosti, ale skôr hlbšie prežívanej vnútornej radosti. Táto hĺbka je vyjadrená potvrdená spodným „f“ v kadencii prvého aleluja. Kadencia uvádza typickú záverečnú melodickú formulu ôsmeho módu „fag-gag-g“.

Charakter melodického pohybu prvej vety menia dva charakteristické kvartové skoky ôsmeho módu „g-c“. Rozvíjanie melódie vo vrchnom registri je determinované dvoma kadenciami na „a“ „sciéntiam“ a „vocis“. Ornamentálny tón „a“ je použitý ako dočasná finála a zvukovo vytvára dojem akejsi modulácie. Druhý vrchol introitu „habet“ je dômyselne pripravovaný už od začiatku druhej vety. Najskôr spomínané kvarty, po nich vzostupný nádych intonáčnou formulou „g-a-c“ a napätie vystupňované typickými gregoriánskymi reperkusiami až po vrchol. Ten je umocnený hranatým podatusom. Trojité aleluja je potom už len plynulým prechodom do záverečnej kadencie. Postupne prenáša melódiu z vrchného registra do spodného na finálu „g“ a prináša záverečné résumé použitého melodického materiálu. Sú ním **štrukturálne tóny** vrchné „c“ a finála „g“, a tiež prechodný štrukturálny tón „a“, ktorý je zvukovo nestabilný. Charakter ôsmeho módu je tvorený používaním **intervalu kvarty „g**-c“ a **triády „f-a-c**“. Typickou melodickou formulou je **záverečná kadencia** aleluja.

Zvuková atmosféra módu:

V stredoveku sa ôsmy módus označoval „perfectus“[222]. Vyplýva to z intervalovej štruktúry jeho melodickej línie, ktorá mu dáva slávnostný charakter. Vytvárajú ju už spomenuté typické kvartové kroky „d-g“- „g-c“, ako i návraty triády „f-a-c“. Tieto intervalové kroky mu dávajú stabilitu, okázalosť a majestátnosť.

VIII. módus: Tractus *De profúndis.*[223]

Tractus reprezentuje najstaršiu vrstvu spevov omšového propria. Je dedičstvom synagogálneho spevu. Tvoril súčasť prvotnej psalmódie ešte bez refrénu. V omši zastával funkciu meditácie medzi čítaniami, s ktorými obsahovo súvisel. Na rozdiel od graduálu, išlo o čisto sólový spev bez responzória. Spieval sa na jeden ťah bez akýchkoľvek repríz. Jeho text bol prevzatý zo žalmov a interpretovaný verš po verši sólistom, neskôr Scholou

[222] *Encyclopédie de la musique sacrée - La musique sacrée occidentale,* Ibidem.
Dictionnaire d´archéologie chrétienne et de liturgie, Ibidem.
Chailley, Jacques: *L´imbroglio des modes*, Leduc, Paris 1960.

[223] Viz príloha tractus *De profúndis*.

cantorum. V podstate ide o melizmatickú psalmódiu. Tractus sa v gregoriánskom repertoári nachádza len v dvoch módoch: v druhom a ôsmom.[224]

Slávny tractus De profúndis môže byť intonovaný medzi čítaniami počas omše v pôstnom období alebo počas omše za zomrelých**.** Jeho text tvoria prvé verše 129. žalmu.

Verš: De profúndis clamávi ad te, Dómine:	Z hĺbky volám k tebe, Pane:
Dómine, exáudi vocem meam.	Pane, vypočuj môj hlas.
Verš: Fiant aures tuae intendéntes in oratiónem servi tui.	Nech sa tvoj sluch stane pozorným na moju modlitbu.
Verš: Si iniquitátes observáveris, Dómine:	Ak zadržíš chyby, Pane:
Dómine, quis sustinébit ?	Pane, kto obstojí ?
Verš: Quia apud te propitiátio est, et propter legem tuam sustínui te, Dómine.	Ale u teba je odpustenie, a blízko teba záštita, Pane.

De profúndis je dlhým ornamentovaným recitatívom. Je vystavaný na **charakteristických melodických formulách**, ktoré sú identické pre všetky tractusy v ôsmom móde. Tieto formule sú priebežne prispôsobované textu jednotlivých veršov. Ide približne o dva typy charakteristických melodických formúl: **intonácie a kadencie**. Melodický priebeh veršov je húpaním od jednej formule k druhej.

Typická formula začiatočnej intonácie prvého verša je ornamentáciou finály „g“ vrchnými tónmi v rozsahu kvinty. Ornamentácia obsahuje charakteristický interval ôsmeho módu kvartu „g-c“. Po jej ukončení na finále „g“ nastupuje okamžite typická prechodná kadencia, ktorá onduluje takisto tón „g“. V jej závere pripravuje trojitý sled clivisov „a-g“ prechodnú kadenciu „f“.

Druhú vetu uvádza typická vnútorná intonácia charakterizovaná kvartou „g-c“. Na vrchnej kvarte na ňu plynule naväzuje akási vnútorná kadencia s trojitou reperkusiou tenoru „c“. Táto je tiež typická pre ostatné verše. Tenor „c“ plynule v sekundových krokoch zostupuje na finálu „g“. Veta je ukončená definitívnou záverečnou kadenciou, ktorá je opäť typická i pre ostatné verše

[224] Saulnier, Dom Daniel. *Le chant grégorien*, Solesmes 2003, s. 69-71.

a ornamentuje triádu ôsmeho módu „f-a-c“. Pritom alteruje dvakrát variabilný tón „b“ a „h“ a prináša návrat kvarty „c-g“, čím anticipuje finálu „g“.

Vnútorná konštrukcia ostatných veršov je podobná. Obsahuje typickú vnútornú intonáciu a dve kadencie: prechodnú a vnútornú.

Menia sa len okrajové melodické formule: začiatočná intonácia od druhého verša a záverečná kadencia posledného verša. Tieto pozmenené začiatočné intonácie v ostatných veršoch sú takisto ornamentáciou finály „g“. Mení sa len ich začiatok, ktorý je v ostatných veršoch priamym nástupom vrchnej a spodnej kvarty „d-g-c“. Záverečná kadencia posledného verša je ornamentáciou triády „c-a-f“ dvakrát po sebe, ale zakaždým ondulovaná iným spôsobom. Jej posledné posadenie je ornamentované v rozsahu typickej kvarty končiac definitívne na finále „g“.

Na základe analýzy možno vyvodiť existenciu troch intonačných a troch záverečných kadenčných melodických formúl. Všetky potvrdzujú **charakteristický interval kvarty „g-c“ a triády „f-a-c**“.

Tractus De profúndis je psalmódiou. Preto by mal byť chápaný ako niečo hbité, ľahké, živé, nie však unáhlené; pravidelné, ale nie spomalené. Z interpretácie má vyžarovať pokoj a vyrovnaný dynamický ťah na jeden dych, a nie niečo rozvlečené a fádne.

6. INTERPRETÁCIA

V súčasnosti pozorujeme rôzne trendy v interpretácii gregoriánskeho chorálu. Každý vokálny súbor (schola) má svoj vlastný charakter. Ten je ovplyvnený národnostnými zvláštnosťami na strane jednej, a interpretačným poňatím na strane druhej. K interpretácii môžeme síce pristupovať rôznymi spôsobmi, existujú však základné východiskové body, ktoré nemožno ignorovať. Sú nimi v prvom rade:

- vnútorné naladenie
- znalosť textu
- znalosť neumovaj notácie ako symbolického reprezententa hudobnej formy prijatej z textu
- znalosť melódie a melodických formúl podmienených textom a modálnymi zákonitosťami.

V dnešnej dobe sme pohltení rozličnými „hudobnými hlukmi“. V tom lepšom prípade prevažne romantickými hudobnými vyjadrovacími prostriedkami. V oboch prípadoch sme na hony vzdialení od modality a kontemplatívnej hudby, ktorou gregoriánsky chorál je. Pri interpretácii gregoriánskeho chorálu musíme vedome opustiť spomenuté hudobné prostredie a **vnútorne sa naladiť**. Uvedomiť si a ponoriť sa do kontextu, v ktorom gregoriánsky chorál vznikal a bol používaný, čiže do liturgického kontextu. Gregoriánsky chorál je vo svojej podstate posvätným umením. Prihovára sa inak než bohato sofistikovaná vokálna a inštrumentálna hudba, ktorá sa formovala od obdobia renesancie. Táto „novšia“ hudba sa odvíja akoby mimo nás ako predstavenie, ktoré „pasívne“ sledujeme. Extrovertné tendencie „novšej“ hudby sú opozíciou introspektívnej kontemplatívnej koncentrácie gregoriánskej monódie. „Novšia“ hudba je tiež charakteristická opozíciou slova a hudby. Spev v nej má hodnotu špecializovanej profesionálnej hudobnej aktivity, ktorá často narúša tvorivú spontánnosť. Rovnováha slova a hudby je úplne rešpektovaná len v monódii. Gregoriánska

hudba preniká do nášho vnútra inak. Pre skutočné ponorenie sa je potrebné stotožnenie sa (aspoň čiastočné) s tým, čo vyjadruje.

Mimo tohto vnútorného ponoru sa interpretácia gregoriánskeho chorálu opiera predovšetkým o symbiózu textu a modálnej melódie, osvetlenú neumovými znakmi.

Text a rytmus

Keď hovoríme o gregoriánskom chorále, prvé, čo nás napadne je melódia a jej modálny charakter. Pre uchopenie skutočnej podstaty gregoriánskeho chorálu nie je však možné začať skúmaním hudobných znakov. Základ kompozície, teda i interpretácie, tvorí **text**, ktorý je vitálnym prameňom gregoriánskeho chorálu. Posvätný text, prostredníctvom ktorého sa prihovára Boh človeku a človek odpovedá Bohu. Text vytvárajúci spolu s liturgickým kontextom formovú štruktúru gregoriánskeho chorálu. Text, ktorý je už sám o sebe chef d´oeuvre medzi textami, a ktorý žije v perfektnej symbióze s melódiou.

Hlavnými stavebými piliermi textu, a gregoriánského chorálu vôbec, sú akcenty slov. Pre ich určenie je potrebné uvedomiť si **hodnotu** najmenšieho textového elementu - **slabiky**. Podľa benediktínov Luigiho Agustoniho a Johannesa Göschla „zvuková kvalita slabiky závisí na jej fonetickej konštitúcii a na váhe a funkcii vo verbálnom kontexte. Hodnota slabiky súvisí s jej dĺžkou, intenzitou a situáciou v melodickom kontexte. Omnoho viac než na fonetickej konštitúcii, závisí jej hodnota na fenoméne artikulácie“.[225]

Foneticky rozlišujeme slabiky podľa toho, či končia samohláskou alebo spoluhláskou. Hovoríme potom o slabej alebo silnej zvukovosti. To rozhoduje **o ich odlišnej hodnote**.[226] V gregoriánskom chorále táto skutočnosť ovplyvňovala neumový zápis. Zapisovatelia museli nájsť spôsob ako označiť slabú alebo silnú zvukovosť slabiky. Variabilita neum vyplýva teda z úsilia stredovekých zapisovateľov, čo najjasnejšie vyjadriť hodnotu jednotlivých slabík. Preto

[225] Agustoni, Luigi/Göschl, Johanes Berchmans/Kohlhäufl, J./Saulnier, Daniel: *Introduction à l´interprétation du chant grégorien*, Solesmes 2001, s. 97.

[226] Léon, Pierre: *Phonétisme et prononciation du français standard*, Nathan, Paris 1992, s. 73.

napríklad pridávali k neumám épisème, znak zdôrazňujúci nasadenie slabiky. Nejde tu o čisté teoretizovanie. Ak sa mal latinský jazyk v službách liturgie stať hudobným, bola potrebná jeho správna artikulácia. A k tomu, okrem iného, slúžili neumy. Cieľom správnej a dôkladnej artikulácie zmelodizovaných slabík nebolo slovo roztrhať. Práve naopak. Neumový zápis mal zabezpečiť čo najväčšiu pružnosť slabík, zachovať jednotu slov a zmysel skupín slov, a tiež upozorniť na dôležité slabiky a slová v rámci daného kontextu.

Hodnota slabiky sa mení jej umiestnením v slove a **v celkovom textovom kontexte**. Mení sa jej rytmická artikulácia. Od rytmickej funkcie slabiky môže závisieť jej dĺžka. Neznamená to, že dlhšia a silná slabika musí byť i rytmicky hodnotnejšia. Slabika má svoju vlastnú dĺžku, akcentuáciu, intenzitu a fonetický odtieň. Jednotlivé slabiky sú zjednotené a usporiadané rytmom, ktorý umožňuje spoznanie a zdôraznenia zmyslu slov.[227]

Z uvedeného vyplýva, že podobne ako v hudbe, i v samotnom jazyku je **rytmus** hlavným organizátorom formy textu. Usporadúva vzťahy napätia a uvoľnenia medzi slabikami vo vnútri textu. V gregoriánskom chorále, podobne ako v prozódii, nemôžeme hovoriť o pravidelnej rytmickej jednotke, pretože rytmus nie je uzavretý vo fixovanom takte. Rytmus gregoriánskych melódií má osobitý charakter. Tento rytmický element chorálu určuje akcentuácia latinského textu. Text je, okrem hymnov a sekvencií, usporiadaný v rámci prozódie.

Samotné uvedomenie si dôležitých slabík však nestačí. Pri interpretácii gregoriánskeho chorálu je potrebné uvedomiť si hodnotu každého slova jednotlivo a v kontexte. Každé slovo má už samo o sebe svoj akcent, finálu a s nimi korešpondujúcu artikuláciu. Tie, ktoré dominujú, potom organizujú celý pohyb a naväznosť slov vo vete. V interpretácii je pravidlom číslo jedna rozlíšenie hodnôt a hierarchie jednotlivých slabík a slov v kontexte. Tie totiž tvoria nosné piliere celého spevu. Ich rozlíšenie a náležité interpretačné posadenie vytvára z gregoriánskeho chorálu jednoliaty, živý a dynamický celok. V opačnom prípade je výsledkom len akási bezduchá a statická zvuková masa.

---

[227] Léon, Pierre: ibidem.
Leclerc, Jacques: *Qu'est-ce que la langue ?*, Éd. Mondia, Laval-Québec 1989 (2. vydanie).

Pri každej interpretácii je nevyhnutné uvedomiť si, kam celé hudobné dianie smeruje. Uvedomiť si najskôr celkový charakter textu a vyvodiť z neho tempo. Rešpektovať výstavbu textu a jeho vnútorný rytmický elán, ktorý predchádzal kompozíciu melódie.

Neumy

Hudobné schopnosti a cítenie samé o sebe nestačia ku správnej interpretácii. K objektívnemu preniknutiu je nevyhnutné štúdium manuskritov, z ktorých gregoriánsky repertoár vychádza. **Štúdium neumových znakov**[228] je jediný spôsob k pochopeniu rytmu gregoriánskeho chorálu. Prostredníctvom **neum**[229] sa stredovekí zapisovatelia snažili zachytiť rytmickú bohatosť spevov.

Mnohí by sa radi pri interpretácii neumám vyhli a zostali len pri prvotnej kvadratickej notácii. Zabúdajú, že tá je len grafickou transformáciou a deformáciou neum, čiže deformáciou pôvodného gregoriánskeho chorálu. **Bez znalosti a následného uplatnenia neumových znakov zostane interpretácia len niekde na povrchu, plochá, nevýrazná a bez skutočného dynamizmu.**

Prostriedky použité k záznamu rytmu gregoriánskych spevov v jednotlivých regiónoch stredovekej Európy sa čiastočne odlišujú. V základných štrukturálnych otázkach sa však ich postupy podobajú. I keď má každá neuma má svoj vlastný tvar, o jej definitívnej funkcii rozhoduje kontext. Najstaršími prameňmi sú manuskrity s notáciou „in campo aperto“[230]. Pre autentickú interpretáciu sú najdôležitejšie. Ide už o spomínané dve skupiny manuskritov v kapitole „Analýza ...“ .[231]

Neumy sú sprostredkovateľom medzi slovom a melodickou formulou a piktografickým vyjadrením zvukovej realizácie spevu. Preto treba skúmať úzky vzťah medzi slovom a neumou. Prítomnosť neumy nad určitou slabikou má vždy interpretačný význam. „Neuma je kresba, ktorá reprezentuje

[228] Viz príloha *Prehľad neum notácií Sankt Gallen a Laon.*
[229] Viz príloha *Vývoj neum.*
[230] Bez linajok.
[231] Viz edícia *Paléographie musicale des moines de Solesmes, 15 volumes.* Imp. Abbaye Saint-Pierre, Solesmes 1889-1937.

hudobnú syntézu slabiky. Všetky tóny, ktoré sa nachádzajú na jednej slabike tvoria jednu neumu.“[232] Podľa počtu tónov v neume vytvorili mnísi scriptória (paleografickej dielne) v Solesmes klasifikáciu neum. Rozlišujú dve skupiny neum: **monosónické** a **plurisónické**. „V monosónickej neume jedna slabika obsahuje len jeden tón. V plurisónickej jedna slabika obsahuje viac tónov.“[233] V rámci plurisónických ďalej rozlišujú melodické formule, ktoré sú a ktoré nie sú deliteľné.[234] Toto delenie podstatne ovplyvňuje interpretáciu melodických formúl.

Samotný tvar neumy má viacero významov. Jedným z nich je agogika. Neumy, ktorých tvar je oblý (napríklad podatus rond), sú vyjadením ľahkosti a hybnejšej rytmiky. Naopak, hranaté neumy (napríklad podatus carré) sú znakom niečoho ťažšieho, zdôrazneného a posadeného. Jednu a tú istú melódiu možno zapísať prostredníctvom neum rôznymi spôsobmi. Tieto spôsoby súvisia s jej výrazom a s tým, či chceme, aby plynula bez prerušenia alebo, aby bola na určitých miestach zdôraznená. Význam neumovych znakov je upresňovaný ďalšími znakmi. Patrí k nim predovšetkým *épisème* (krátka čiarka na vrchole neum určujúca posadenie a zdôraznenie), *lettres significatives* (písmená abecedy spresňujúce melódiu, interval, dynamiku a agogiku) a *notes tironiennes* (označujúce smer alebo agogiku).

Zo spoznania a pochopenia neum automaticky ďalej vyplýva spôsob interpretácie.

Melodické formule

„Gregoriánska **melódia** prispôsobuje svoje pohyby textu. Modeluje na ňom svoj rytmus a svoje intonácie a udržuje sa v materiálnej forme slov, viet a období.“[235] „Každé melodické zakrivenie slova a vety je už hudbou. To je pôvod melódie. Hovorený jazyk prechádza nepostrehnuteľným spôsobom do spievaného jazyka, ktorý determinuje melodické stupne, upresňuje ich

[232] Guicheteau, Paul: *Le chant grégorien – chant sublime*, François-Xavier de Guibert, Paris 2004, s .34.
[233] Agustoni, Luigi/Göschl, Johannes Berchmans/Kohlhäufl, J./Saulnier, Daniel: *Introduction à l´interprétation du chant grégorien*., Solesmes 2001, s. 83.
[234] Ibidem, str. 89.
[235] Benediktíni zo Solesmes.

a organizuje.“[236] „Modalita a rytmus nie sú položené jeden vedľa druhého, ale sú fúziou. Tajomstvo výroby gregoriánskych melódií je zapísané v rytmickom verbálno-modálnom základe latinského textu.“[237]

V gregoriánskych spevoch sa teda melódia podriaďuje slovám s ich akcentuáciou a rozdelením do viet. Text je východiskom jej rytmickej artikulácie. Spleť rozmanitých rytmických artiulácií určuje dôležité body podľa stupňa, ktorý v melódii zastávajú. Tento celok potom prisudzuje melódii jej špecifický módus a modálnu štruktúru. Používanie typických modálnych melodických formúl teda nie je akýmsi mechanickým procesom. Prispôsobuje sa osobitným požiadavkam každého textu.[238]

Melodické formule, i keď boli zaužívaným sprievodcom spevákov, netvorili abstraktný a statický rámec. Tvorili živý organizmus s konkrétnymi pohybmi napätia a uvoľnenia. Melodická schéma každej formule etablovala privilegované vzťahy medzi určitými stupňami, ktoré toto napätie vytvárali. Preto pri interpretácii je potrebné uvedomiť si i smer pohybu melodických formúl, inak sa pre nás stane modalita niečím teoretickým a statickým. Vzťah vo vnútri stúpajúcej tercie „d-f“ je napríklad podstatne odlišný od klesajúcej tercie „f-d“. Od smeru závisí, či v interpretácii vytvoríme napätie alebo uvoľnenie.

Popri rytme jednotlivých slov a viet i melodické formule majú svoj vlastný rytmus. Ten je adaptovaný na jednotlivé biblické texty. Každej dôležitej slabike v kontexte gregoriánskej melódie korešponduje špecifický, väčšinou stúpajúci, melodický reliéf. To však ešte neznamená rytmické predĺženie slabiky. O tom rozhoduje v konečnom dôsledku neuma vyjadrujúca rytmickú hodnotu slabiky. Na druhej strane neuma nie je len vyjadrením rytmu slova. Jej forma má i melodický význam. V dlhej melizme na jednu slabiku sa zdá, že melódia sleduje svoje vlastné pravidlá, čo však nie je pravda. Môže napríklad podčiarkovať a zdôrazňovať dôležité slovo. Je výrazom vnútorných intenzívnych emócií, ktoré sa slovom nedajú vyjadriť.

---

236 Corbin, Solange: *L´Église à la conquête de sa musique*, Gallimard, Paris 1960, s. 27.

237 Jeannetreau, Jean: *Styl verbal et modalité*, Revue gégorienne č. 36, Solesmes 1957, s. 134.

238 Viz analýzy. Osobitne tractus *De profúndis*, kde jednotlivé verše vychádzajú z rovnakých melodických formúl špeciálne adapovaných na každý verš.

Melodické formule, podobne ako neumy, nemajú absolútnu a fixovanú hodnotu. Ich hodnota sa mení podľa okolností textu. Niekedy zastávajú funkciu jedného akcentuovaného tónu, inokedy ornametálneho tónu alebo pauzy a uvoľnenia.

Napriek vnútornej rozmanitosti spája jednotlivé melodické formule v oblasti interpretácie niekoľko spoločných bodov, ktoré zabezpečujú celistvosť spevu. Tóny, ktoré sú reprezentované jednou skupinou nôt, musia byť v praxi takisto úzko spojené. Pri interpretácii melodickej formule sa treba vyhnúť rozdeleniu jej elementov nádychom alebo predĺžením. Týka sa to najmä klesajúcich melódií na strane jednej, a melódií nachádzajúcich sa v najvrchnejších registroch na strane druhej.

Ak sú melodické formule v zápise oddelené, pri interpretácii ich oddelíme miernym zadržaním na konci formúl. Toto zadržanie by malo byť približne rovnaké. Definitívne dlhšie posadenie a zadržanie nastúpi až na konci série týchto oddelených formúl.

Pokiaľ ide o dĺžku tónov v melodickej formuli, tón nachadzájúci sa pred pauzou by mal byť zadržiavaný. V každom prípade dĺžka a intenzita ostatných tónov závisí vždy od pozície, ktorú v melodickej formuli alebo slove zastávajú. Takisto neexistujú len dve dĺžky - krátka a dlhá, ale niekoľko typov krátkych a dlhých. Všetko sa nachádza v texte. V súvislosti s dĺžkou dôležitých slabík hovorí priekopník modernej gregoriánskej interpretácie Dom Joseph Pothier nasledovné: „Akcent nie je vo svojej podstate ani dlhý, ani krátky. Naši otcovia neignorovali dôležitosť akcentu. Boli si vedomí existencie privilegovaných a slabých slabík. Spevy žalmov, litánií a evanjelií v manuskritoch dokazujú, že vedeli privilegovať akcentuované slabiky. Dali im vyniknúť nie ich predlžovaním, ale melodickým zvýšením“.[239]

Pri interpretácii sa vynára ešte jedno špecifikum gregoriánskeho chorálu. Je ním **absolútna výška tónov**. V období vzniku gregoriánskeho chorálu neexistovali absolútne výšky tónov. Preto pri jeho interpretácii netreba škrupulózne hľadať a rešpektovať absolútnu výšku zapísaných nôt. Dôležitý je výber začiatočného stupňa. Ten by mal čo najviac korešpondovať s hlasom, ktorým disponujeme.

[239] Pothier, Dom Joseph: *Les mélodie grégoriennes*, Éd. Stock Musique, Évreux 1980, str. 209, (2. vydanie s predslovom od Jacques Chailley), 1. vydanie 1880.

ZÁVER

Touto prácou som sa pokúsila priblížiť hudobnú podstatu gregoriánskych liturgických spevov, ktorú tvoria melodické formule. Vychádzala som pritom z reality hudobnej praxe. Ako som spomenula vyššie, posudzovanie a interpretácia gregoriánskeho chorálu nie je totiž možná bez intímnej znalosti jeho melodických štruktúr.

Melodické formule sú osobitnými výrazovými prostriedkami, ktoré odlišujú gregoriánsky chorál od ostatných druhov hudby. Ich tvorba bola ovplyvnená liturgickou formou spevu a latinským biblickým textom. Tieto dva elementy sa svojou rytmickou formou a svojím obsahom stali prvotným materiálom kompozície melodických formúl. Melodické formule sa museli podriadiť prozódii textu a zviditeľniť ju náležite jasnou formou. Boli závislé na rytmickej kvalite každej slabiky. Text tvoril východisko ich rytmickej artikulácie, preto melodické formule nemajú absolútnu a fixovanú hodnotu. Ich hodnota sa mení podľa okolností textu. Niekedy zastávajú funkciu jedného akcentuovaného tónu, inokedy ornametálneho tónu alebo pauzy a uvoľnenia. Dĺžka a intenzita ostatných tónov závisí vždy od pozície, ktorú v melodickej formuli alebo slove zastávajú. I napriek početnosti tónov, z ktorých je formula zložená, tieto sú tak intímne spojené akoby išlo o jeden tón.

Popri rytme slov a viet majú melodické formule svoj vlastný hudobný rytmus adaptovaný na jednotlivé biblické texty. Potvrdzujú to dva faktory: množstvo výskytu určitých stupňov v melodickej škále spevov a rozmanité funkcie stupňov tejto škály.

Melodická formula vychádza z gravitačného melodického jadra, ktoré je osou spevu. Toto jadro obsahuje tóny, okolo ktorých sa melódia odvíja. V každom speve sa dajú rozpoznať väčšinou tri alebo štyri tóny tvoriace jeho štruktúru. Sú postavené na kvinte, kvarte alebo tercii záverečnej finály spevu. Majú pozoruhodnú dynamičnosť, ktorá vytvára jednotlivé kroky zvukového pohybu. Niektoré z týchto tónov sú finálami jednotlivých slov, rytmickou

oporou, dlhšie alebo akcentuované. Závisí od nich dynamická sila spevu. Tento spôsob melodickej kryštalizácie na troch alebo štyroch tónoch je typickým gregoriánskym modálnym fenoménom.

Melodické formule ďalej dotvárajú tóny, ktoré nie sú tak stabilné ako tóny štrukturálne. Ozdobujú ich, nie však v zmysle barokovom. Nejde tu o samovoľné ornamentovanie, ale o zdôraznenie akcentu slova alebo vety.

Typickou vlastnosťou gregoriánskych melodických formúl je personalizácia modálnych stupňov (štrukturálnych alebo ornamentálnych). Hodnota jednotlivých tónov zostáva fixovaná a nemenná z jedného konca melódie na druhý. Melodická schéma každej formule etabluje hierarchiu a privilegované vzťahy medzi určitými stupňami, čo potom vytvára potrebné napätie a dynamičnosť.

Ďalším charakteristickým rysom melodických formúl je ojedinelý výskyt intervalov napätia - predovšetkým tritónu.[240] Gregorianika sa im vyhýba bemolizáciou premenlivého tónu „h“, ktorý má v niektorých formulách len doplnkovú funkciu.

V rámci jednotlivých spevov sa vyskytujú dôležité a menej dôležité melodické formule. Melodické formule sú menej dôležité, ak kráča melódia paralelne s textom. Vtedy je členenie melódie naznačované delením slov a viet. Len čo sa však melódia začne rozvíjať mimo textu, melodické formule sú nevyhnutné, pretože nahrádzajú slová. Spôsob, akým sú formule zoskupované, slúži k členeniu spevu na jednotlivé články tak, ako je slovný prejav členený zmyslom slov. Odtiaľto vyplýva rytmická jednota a homogénnosť spevov. Či ide o sylabickú antifónu alebo melizmatický graduál, rytmus je v oboch rovnaký. Ide o voľný rytmus na spôsob prózy, ktorý je tvorený hudobnými slabikami a neumami, ich delením a rozdielmi. Je to rytmus akcentuovanej recitácie, členený na spôsob slovného prejavu. S každou dôležitou slabikou korešponduje špecifický melodický reliéf. Akcentuácia nie je dosahovaná predĺžením slabiky, ale melodickým zvýšením alebo bohatou ornamentáciou.

Mnohé spevy obsahujú podobné melodické formule. Tieto reprezentujú charakteristický a tradičný element gregoriánskeho chorálu. Zároveň ale

[240] Viz príloha č. 11

pripúšťajú rozličné spôsoby varírovania a modifikácií. I keď rozsah melodických formúl nie je pevne fixovaný, možno jasne rozlíšiť vstupné melodické formule od centrálnych a záverečných, a to v kontexte jednotlivých poloviet, viet alebo celého spevu.

Ani gregorianika sa nevyhýba akýmsi „pots-pourris“. Spájaním typických melodických formúl alebo ich častí vzniká proces centonizácie. Tento proces vytvára dômyselným spájaním melodických fragmentov nové liturgické spevy.

Gregoriánske melódie boli skomponované s cieľom dať liturgickému textu väčšiu vyjadrovaciu schopnosť a silu. Ak prestanú byť slová zrozumiteľné, melódie strácajú svoj dôvod bytia. Spev, ktorý je zdôraznením textu tak stráca svoju silu a charakter. Melódia a text sa musia vzájomne podporovať a dopĺňať. Výraz, ktorý má byť vložený do interpretácie gregoriánskeho chorálu je niečím prirodzeným a logickým. Ide o spev neuveriteľne bohatý, ale neobyčajne jednoduchý zároveň. Nevyhovuje mu vášnivá a uchvátená interpretácia. Výraz by mal byť čerpaný v ňom samom a nie v úsilí a umení speváka. Len tak sa melódia stane plynulým, celistvým dynamickým tokom a skutočným vyjadrením textu.

PRAMENE A LITERATÚRA

Pramene:

Antiphonale monasticum pro diurnis horis (Kláštorný antifonár pre denné oficium), Tournai, Desclée 1934.

Graduale Triplex, Solesmes 1998.

Le Lectionnaire de Luxeuil, 2 volumes, Roma 1944 a 1953.

Liber Usualis - Missae et Oficii, Tournai, Desclée 1942.

Offertoriale triplex, Solesmes 1985.

Paléographie musicale des moines de Solesmes: les principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican, 15 volumes, Imp. Abbaye Saint-Pierre, Solesmes 1889-1937.

Paroissien Romain; Contenant la Messe et l'Office pour les Dimanches et les Fêtes; No. 800, Paris-Tournai-Rome, Desclée 1954.

Psautier monastique, Solesmes 1981.

Slovníky:

Dictionnaire d´archéologie chrétienne et de liturgie, 15 tomes, Dir. Cabrol Fernand (1907-1948), Leclerc Henri (1913-1948), Marrou Henri (1948), Letouzey et Ané, Paris 1907-1953.

Dictionnaire de la musique, Larousse 1996.

Encyclopédie de la musique, 3 volumes, Éd. Michel François, Paris 1958-1961.

Encyclopédie de la musique sacrée - La musique sacrée occidentale, Dir. Porte Jacques, Labergerie, Paris 1969.

Guide de la musique du moyen âge, Dir. Ferrand Françoise, Fayard, Paris 1999.

MGG

New Grove

Zborníky:

Les Manuscrits classiques latins de la Bibliothèque vaticane, I. et II. Volume, Éd. Pellegrin Elisabeth, Paris 1975 et 1982.

Missale Gallicanum Vetus, č. 40 a 41, Ed. Mohlberg L.C., Roma 1958.

Monumenta musiace sacrae, 5 volumes, Dir. Hesbert Dom René-Jean, Macon 1952.

Patrologie latine, 217 volumes, Éd. Migne Jacques-Paul, Paris 1844-1855.

Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum, 3 volumes, Ed. Gerbert Martin, Sankt Blasien 1784, reedícia Olms, Hildesheim 1990.

Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World´s Peoples, Ed. Titon Jeff Todd, Schirmer-Thomson Learning, U.S.A.-Belmont 2002 (4. vydanie).

Periodiká:

Études grégoriennes, Solesmes.

Mélanges de l´École française de Rome - Moyen Age, Roma 1881-1999.

Revue grégorienne, Solesmes.

Literatúra:

Agustoni, Luigi/Göschl, Johannes Berchmans/Kohlhäufl, Josef/Saulnier, Daniel: *Introduction à l´interprétation du chant grégorien*, Solesmes 2001.

Akimjak, Amantius: *Úpadok a reštaurácia gregoriánskeho spevu,* In: *DP*, Trnava SSV 1991, roč. 72, č. 4, s. 166-170, ISSN 0139-861X.

Akimjak, Amantius: *Gregoriánsky chorál v stredoeurópskom priestore,* Spišská Kapitula-Spišské Podhradie 1998, s. 251, ISBN 80-7142-063-8.

Akimjak, Amantius: *Gregoriánsky chorál ako teologický model liturgického spevu a duchovnej hudby,* In: *AT*, Trnava SSV 1998, roč. 1, č. 4, s. 10-14, ISSN 1335-3292.

Akimjak, Amantius: *Śpiewy międzylekcyjne w języku Słowackim po Soborze Watykańskim II*., Lublin Norbertinum 2002, s. 380, ISBN 83-7222-120-0.

Akimjak, Amantius: *Liturgický spev a posvätná hudba v katolíckej bohoslužbe,* Levoča MTM 2013, s. 139, ISBN 978-80-89187-90-4.

Akimjak, Amantius - Adamko, Rastislav - Bednáriková, Janka: *Spiski gradual Juraja z Kežmarku z 1426 roku = Graduale Scepusiense Georgii De Kesmark Anni 1426*, Lublin Norbertinum 2008, s. 605, ISBN 978-83-7222-340-1.

Akimjak, Amantius - Kopnický, Miroslav: *Der Entwurf der Geschichte und die jetzige Interpretation des kirchengesangs und der Liturgischen Musik in der Zips,* Ternopil - Doroschenko Straβe 2015, s. 132, ISBN 978-966-7952-59-4.

Apel, Willi: *Gregorian Chant,* Indiana University Press, U.S.A.-Bloomington 1958.

D´Antimi, Fausto: *Antologia per l´iniziazione allo studio del canto Gregoriano,* Solesmes 1994.

Bailey, Terence: *The intonation formulas of western chant*, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, Toronto 1974.

Baldovin, John F.: *The Urban Character of Christian Worship. The Origins, Development, and Meaning of Stational Liturgy*, Pontifical Institute of Oriental Studies, Rome 1987.

Bednáriková, Janka: *Základy gregoriánskeho chorálu,* Ružomberok PF KU 2003, s. 119, ISBN 80-89039-17-0.

Bednáriková, Janka: *Aktuálne liturgické a spoločenské postavenie gregoriánskeho chorálu,* Ružomberok PF KU 2006.

Bednáriková, Janka: In: Podpera, Rastislav (ed.): *Vývinové osobitosti pestovania liturgickej hudby na Slovensku*, Bratislava 2007, s. 93, ISBN 978-80-89135-18-9.

Bernard, Philippe: *Du chant romain au chant grégorien*, Éd. du Cerf, Paris 1996.

Bescond, Albert-Jacques: *Le chant grégorien.* Buchet/Chastel, Paris 1972.

Blaire, Dom Jean: *Les psaumes graduels au coeur de la liturgie Quadragésimale,* Études grégoriennes č. 21, Solesmes 1986.

Cardine, Dom Eugène: *A propos des formes possibles d'une figure neumatique: les pes subbipunctis dans les premiers manuscrits sangalliens*, Francúzsky preklad podľa: *„Festschrift Ferdinand Haberl zum 70. Geburstag",* Regensburg 1977, s. 61-62.

Cardine, Dom Eugène: *Graduel neumé (reproduction du Graduale de l'édition vaticane de 1908, accompagnée de la notation neumatique originale, d'après les manuscrits)*, Solesmes 1967.

Cardine, Dom Eugène: *L'interprétation traditionnelle du chant grégorien*, Francúzsky preklad podľa: *„Zweiter Internationaler Kongress für katholische Kirchenmusik*, Wien 4.-10. Oktober 1954“, Wien 1955, s. 105-110.

Cardine, Dom Eugène: *Sémiologie grégorienne*, Solesmes 1970.

Claire, Dom Jean: *L´évolution modale dans les récitatifs liturgiques*, Revue grégorienne č. 41, Solesmes 1963.

Claire, Dom Jean: *L´évolution modale dans les répertoires liturgiques Occidnetaux*, Révue grégorienne č. 40, Solesmes 1962; č. 41, Solesmes, 1963; Études grégoriennes č.15, Solesmes 1975.

Claire, Dom Jean: *L´évolution modale des antiennes*, Revue grégorienne č. 41, Solesmes 1963.

Claire, Dom Jean: *La notation musicale des chants liturgiques latins*, Solesmes 1991.

Claire, Dom Jean: *Les psaumes graduels au coeur de la liturgie Quadragésimale*, Études grégoriennes č. 21, Solesmes 1986.

Claire, Dom Jean: *Les répertoires liturgiques latins avant l´octoéchos*, Études grégoriennes č. 15, Solesmes 1975.

Claire, Dom Jean: *Rythme et modalité*, Revue grégorienne č. 28, Solesmes 1959.

Combe, Pierre: *Histoire de la restauration du chant grégorien d'après les documents inedits, Solesmes et l'édition vaticane*, Solesmes 1969.

Contreni, John J.: *The cathedral School of Laon from 850 to 930. Its Manuscripts and Masters*, Münchener Universitätsschriften, Münich 1978.

Corbin, Solange: *L´Église à la conquête de sa musique*, Gallimard, Paris 1960.

Daniélou, Alain: *Traité de musicologie comparée*, Hermann, Paris 1959.

David, Piere: *Études historiques sur la Galice et le Portugal du VI. au XII. Siècle*, Éd. Belles Lettres, Paris-Lisboa 1947.

Démollière, Christian-Jacques: *L' art du chantre carolingien*, Éd. Serpenoise, Metz 2004.

Desprèz, Vincent: *Règles monastiques d´Occident (IV.-VI.siecle*), Bellefontaine 1980.

Duchesne, Luis: *Origines du culte chrétien. Étude sur la liturgie latine avant Charlemagne*, Boccard, Paris 1925 (5. vydanie).

Faivre, Alexandre: *Naissance d´une hiérarchie. Les premieres étapes du cursus clérical*, Beauchesne, Paris 1977.

Ferretti, Dom Paolo: *Esthétique grégorienne*, Tournai, Desclée 1938, reedícia Abbaye Saint-Pierre, Solesmes 1990.

Gajard, Dom Joseph: *La méthode de Solesmes. Ses principes constitutifs, ses règles pratiques d´interprétation*, Tournai, Desclée 1951.

Gajard, Dom Joseph: *Notions sur la rythmique grégorienne*, Tournai, Desclée 1944 (2. vydanie).

Gajard, Dom Joseph: *Les plus belles mélodies grégoriennes*, Solesmes 1985.

Gelineau, Joseph: *Chant et musique dans le culte chrétien – Principes, lois et applications*, Fleurus, Paris 1962.

Gevaert, François-Auguste: *Histoire et théorie de la musique de l´antiquité, II. volume*, Georg Olms Verlag, Hildesheim 1965 (2. vydanie), 1. vydanie 1875-1881.

Gire, Yves: *L'Année grégorienne*, Éd. Morin Dominique Martin, Paris 2000.

Goudron, Romain: *Musique antique*, Éd. Rencontre, Lausanne 1966.

Guicheteau, Jean: *Le chant grégorien – chant sublime*, François-Xavier de Guibert, Paris 2004.

Hameline, Jean-Yves: *Le chant grégorien*, A coeur joie, Paris 1961.

Hansen, Finn Egeland: *The Grammar of Gregorian Tonality*, Dan Fog Musikverlag, Copenhagen 1979.

Hesbert, Dom René-Jean: *Structure grégorienne et chant en français*, Actes du Troisième Congrès International de Musiqque sacrée, Paris juillet 1957, s. 494-508.

Hiley, David: *Gregorian and Old Roman Eighth-Mode Tracts: A Case Study in the Transmission of Western Chant (review)*, In: Music and Letters, Vol. 86, No. 2, Oxford University Press 2005, s. 275-278.

Hiley, David: *Plainchant and early music theory*, In: Western Plainchant – a handbook, Clarendon Press, Oxford 1995, s. 442-478.

Hughes, Andrew: *Medieval Manuscripts for Mass and Office. A Guide to their Organization and Terminology*, University of Toronto Press, Toronto 1982.

Huglo, Michel: *Les tonaires. Inventaire, analyse, comparaison,* Centre National de la Recherche Scientifique, Société Française de Musicologie, Paris 1957, s. 48.

Huglo, Michel: *Les tonaires*, Heugel, Paris 1971.

Chailley, Jacques: *Du pentatonisme à l´octoéchos*, Études grégoriennes č. 20, Solesmes 1981.

Chailley, Jacques: *L´histoire musicale du Moyen Age*, P.U.F., Paris 1984 (3. vydanie).

Chailley, Jacques: *L´imbroglio des modes*, Leduc, Paris 1960.

Chailley, Jacques: *Traité historique d´analyse musicale*, Leduc, Paris 1964 (2. vydanie).

Charlier, Henri et André: *Le chant grégorien*, Éd. Morin Dominique Martin, Paris 1967.

Jeanneteau, Jean: *Analyse mélodique, modale, sémiologique d´un mélisme grégorien*, Études grégoriennes č. 21, Solesmes 1986, s. 13-22.

Jeanneteau, Jean: *Le compositeur grégorien*, Prednáška z 25. marca 1982 počas expozície „Approche du Chant Grégorien“ v Nantes.

Jeannetreau, Jean: *Styl verbal et modalité*, Revue gégorienne č. 36, Solesmes 1957, s. 117-141.

Leclerc, Jacques: *Qu'est-ce que la langue ?*, Éd. Mondia, Laval-Québec 1989 (2. vydanie).

Léon, Pierre: *Phonétisme et prononciation du français standard*, Nathan, Paris 1992.

Madrignac, André Gustave: *Le chant grégorien: historique et pratique*, Champion Honoré, Paris 1981.

Martin, Philippe: *La musique de la phrase*, Éd. Melodie, Toronto 1997.

McKinnon, James William: *Music in Early Christian Literature*, Cambridge University Press 1989.

Mocquereau, Dom André: *Le Nombre musical grégorien ou rythmique grégorienne. Théorie et pratique*, Solesmes 1927.

Mohrmann, Christine: *Études sur le latin des chrétiens, I. vol.*, Ed. Storia e Letteratura, Rome 1994.

Nowacki, Edward: *Text Declamation as a Determinant of Melodic Form in the Old Roman Eight-Mode Tracts*, In: Early Music History č.6, Oxford University Press 1986, s. 193-226.

Podpera, Rastislav (ed.): *Vývinové osobitosti pestovania liturgickej hudby na Slovensku*, Bratislava 2007, ISBN 978-80-89135-18-9.

Podpera, Rastislav: *Muzyczne wyznaczniki przeżycia religijnego podczas Mszy świętej,* In: Liturgia Sacra, vol. 16, no. 2, 2010, ISSN 1234-4214.

Pothier, Dom Joseph: *Les mélodies grégoriennes*, Éd. Stock Musique, Évreux 1980 (2. vydanie), 1. vydanie 1880.

Potiron, Henri: *L´analyse modale du chant grégorien*, Tournai, Desclée 1948.

Potiron, Henri: *La composition des modes grégoriennes*, Tournai, Desclée 1953.

Saint Grégoire-le-Grand. Chant grégorien, Académie internationale de musique sacrée, Schola Saint Grégoire, Éd. Pierre Téqui, Paris 2004.

Salmon, Pierre: *Le Lectionnaire de Luxeuil, 2 volumes*, Abbaye Saint-Jerome, Roma 1944-1953.

Saulnier, Dom Daniel: *Le chant grégorien*, Solesmes 2003.

Saulnier, Dom Daniel: *Les modes grégoriens*, Solesmes 1997.

Serry, Jean: *Par le mouvement*, L´Académie Française, Paris 1973.

Suñol, Grégoire M.: *Método completo para tres cursos de canto gregoriano segun la escuela de Solesmes*, Montserrat 1905, Francúzsky preklad: *Méthode complète de chant grégorien d'après les principes de l'école de Solesmes.* Tournai 1922-1930.

Štrbák, Martin: *Štvortónové neumy,* In: AT, Trnava SSV 2003, roč. 6, č. 1, s. 11-13, ISSN 1335-3292.

Talley, Thomas J.: *The Origins of the Liturgical Year*, Collegeville, U.S.A.-Minnesota 1991 (2. vydanie).

Turco, Alberto: *Les répertoires liturgiques latins en marche vers l´actoéchos*, Études grégoriennes č. 18, Solesmes 1979.

Turco, Alberto: *Il canto gregoriano, II. Volume,* Torre d'Orfeo, Roma 1987.

Venhoda, Miroslav: *Úvod do studia gregoriánskeho chorálu*, Vyšehrad, Praha 1946.

Viret, Jacques: *Le chant grégorien et la tradition grégorienne*, L´Age d´homme, Lausanne 2001.

Viret, Jacques: *Le chant grégorien, musique de la parole sacrée*, L´Age d´homme, Lausanne 1986.

Viret, Jacques: *La modalité grégorienne, un langage pour quel message ?,* Éd. A Coeur Joie, Lyon 2000.

Vogel, Cyrille: *Les échanges liturgiques entre Rome et les pays francs jusqu´à l´époque de Charlemagne*, Settimane di studi del Centro italiano di studi sull´alto medioevo 7, Spoleto 1960, s. 185-195.

Vogel, Cyrille: *Introduction aux sources de l´histoire du culte chrétien au Moyen Age*, Biblioteca degli studi medievali 1, Spoleto 1981 (3. vydanie), 1. vydanie 1966, 2. vydanie 1975.

Willems, Edgar: *Le rythme musical*, Presses universitaires de France, Paris 1954.

Wiora, Walter: *Les quatre âges de la musique*, Éd. Payot, Paris 1961.

Yasser, Joseph: *A theory of evolving tonality*, American Library of Musicology, New York 1932.

PRÍLOHA

Zoznam príloh

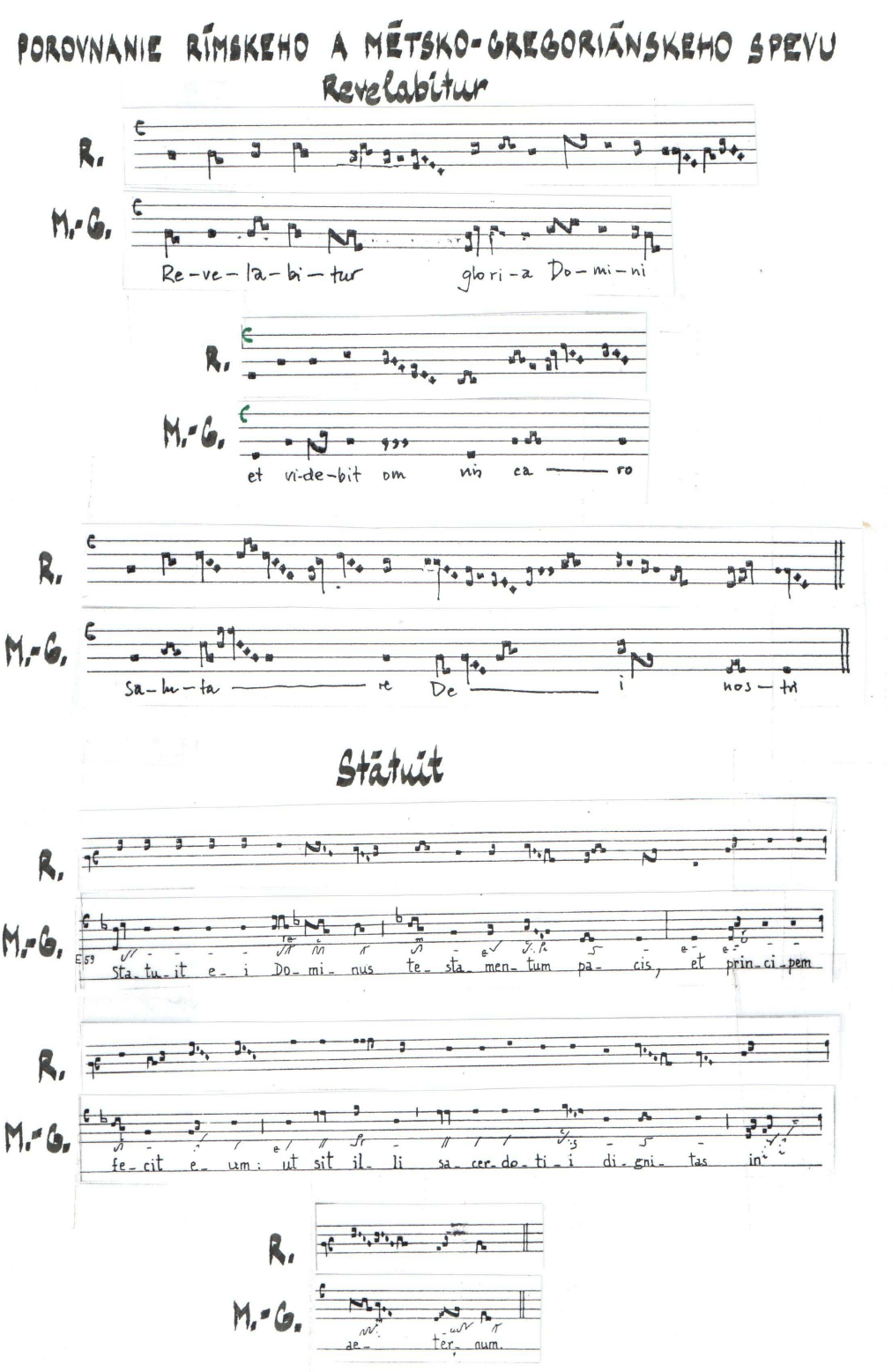
1. Porovnanie rímskeho a métsko-gregoriánskeho spevu
2. Kópia starorímskeho spevu
3. Mapa notácií v západnej Európe
4. Tri kópie manuskritov notácie Laon
5. Zoznam hlavných rímskych manuskritov
6. Porovnanie medicijskej a vatikánskej edície
7. Forma žalmovej psalmódie
8. Psalmodické tónusy
9. Octoechos
10. Tri schémy modálneho vývoja
11. Použitie zmenšenej kvinty (diabolus in musica) v spevoch *Graduale triplex*
12. Silné modálne tóny
13. Obrys modálneho jadra podľa troch neumových manuskritov
14. Ornamentálne tóny
15. Módy s finálami a s ich tenormi (smerom nahor od finály)
16. Klasifikácia spevov v *Graduale triplex* podľa finál
17. Spoločné melodické formule
18. Typické melodické formule 8 módov
19. Melodické formule intonácií
20. Osem antifonálnych melodických typov
21. Melodické formule s tonickým akcentom
22. Melodické formule atonické
23. Kópie manuskritov s notáciou Sankt Gallen, Laon, Akvitánia (Aquitaine – Saint Yrieix), Benevent a Montpellier

Analýza vybraných spevov omšového propria podľa systému octoechos:

24. Introit Státuit (I. módus)
25. Ofertórium Iustórum (I. módus)
26. Introit Dóminus illuminátio (II. módus)

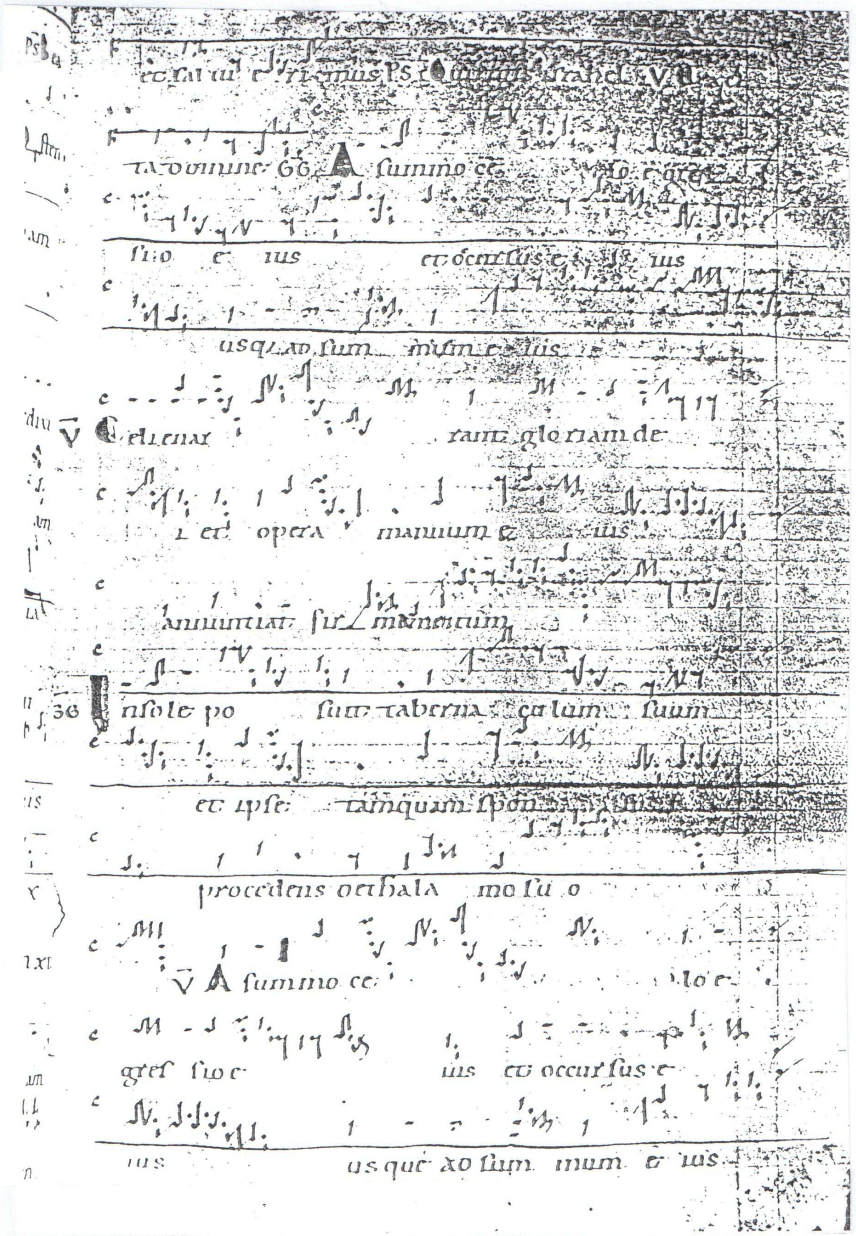
27. Aleluja Veni Sancte Spíritus (II. módus)
28. Introit Vocem iucunditátis (III. módus)
29. Graduál Adiútor (III. módus)
30. Introit Nos autem (IV. módus)
31. Introit Resurrexi (IV. módus)
32. Ofertórium Reges Tharsis (V. módus)
33. Graduál Propter veritátem (V. módus)
34. Introit In médio (VI. módus)
35. Comúnio In splendóribus (VI. módus)
36. Comúnio Qui mandúcat (VI. módus)
37. Comúnio Factus est repénte (VII. módus)
38. Graduál Laetátus sum (VII. módus)
39. Introit Spiritus Dómini (VIII. módus)
40. Tractus De profúndis (VIII. módus)
41. Prehľad neum Sankt Gallen a Laon
42. Vývoj neum

Príloha č. 1


POROVNANIE RÍMSKEHO A MĚTSKO-GREGORIÁNSKEHO SPEVU
Revelabitur
R.
M.-G.
Re-ve-la-bi-tur glo-ri-a Do-mi-ni
R.
M.-G.
et vi-de-bit om ni ca ro
R.
M.-G.
Sa-lu-ta re De i nos-tri
Státuit
R.
M.-G.
Sta-tu-it e-i Do-mi-nus te-sta-men-tum pa-cis, et prin-ci-pem
R.
M.-G.
fe-cit e-um: ut sit il-li sa-cer-do-ti-i di-gni-tas in
R.
M.-G.
de- ter-num.

Príloha č. 2

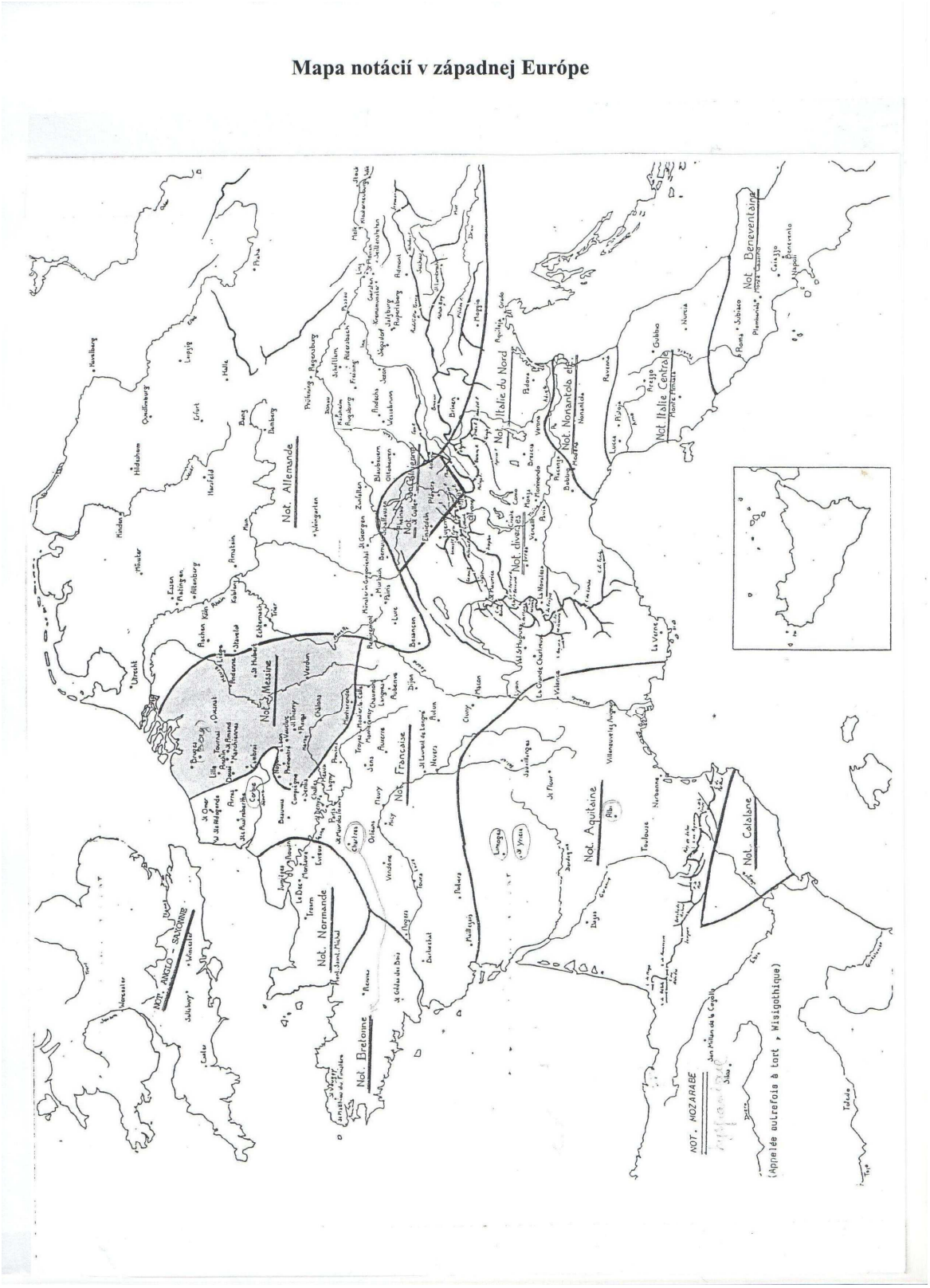
Kópia starorímskeho spevu



ROMA, VATICANE F. LATIN, N° 5319.
Graduál z XII. storočia používaný u Svätého Petra vo Vatikáne.
Talianska notácia, červená linajka - tón F, žltá linajka - tón C, ostatné linky sú suché.

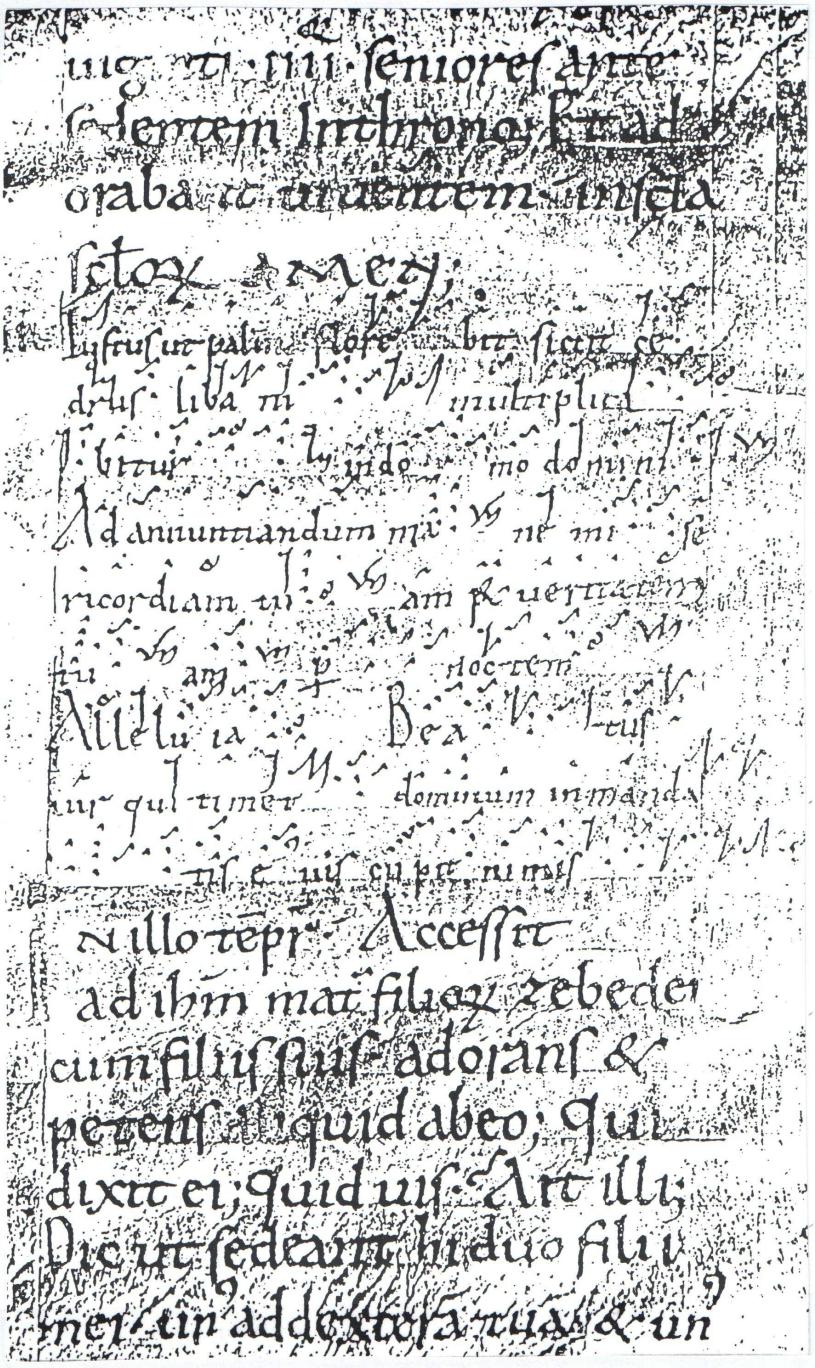
Príloha č. 3

Mapa notácií v západnej Európe



Príloha č. 4 (1/2)

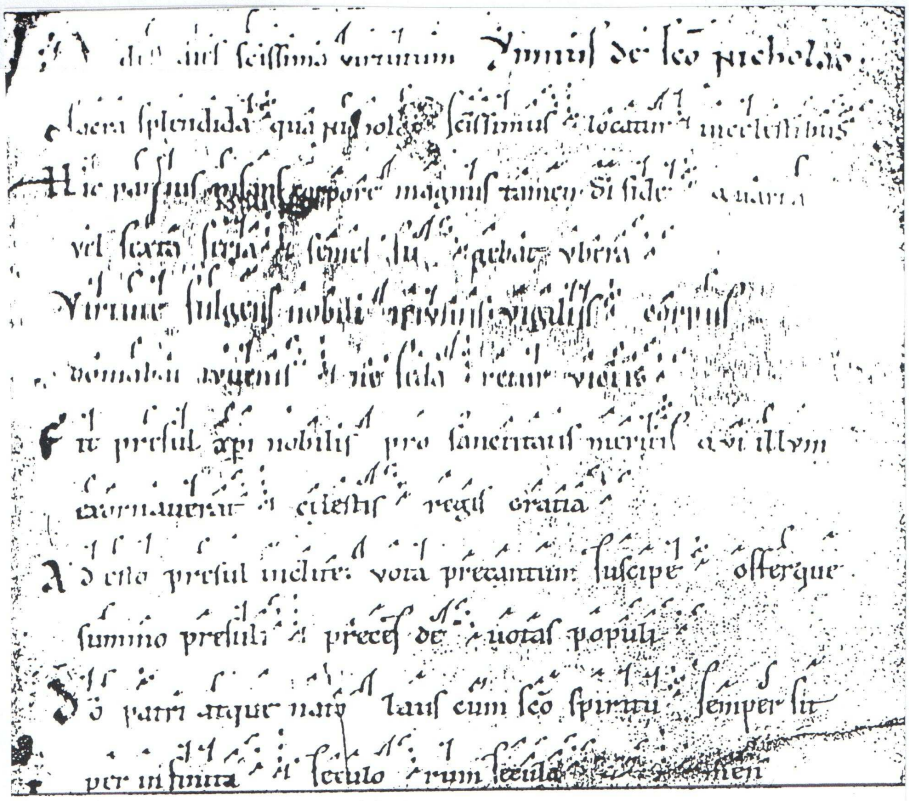
Kópia manuskritu notácie Laon

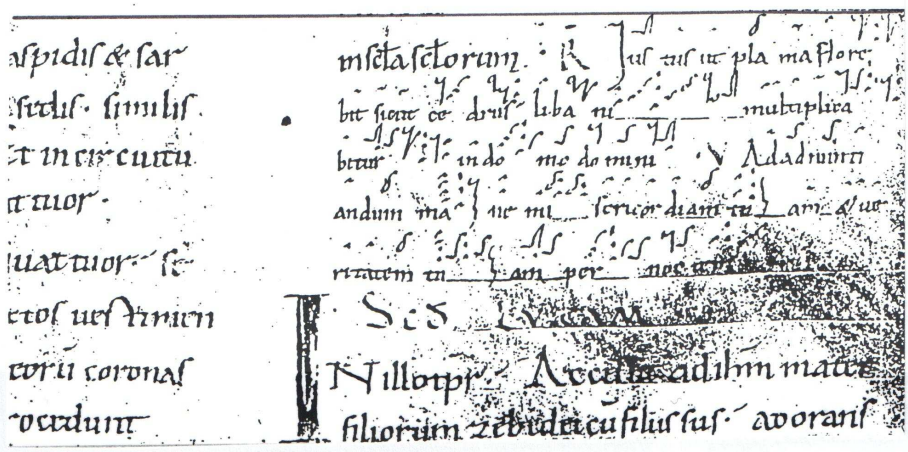


LAON, BIBLIOTHEQUE DE LA VILLE, N° 236.

Príloha č. 4 (2/2)

Kópie manuskritov notácie Laon





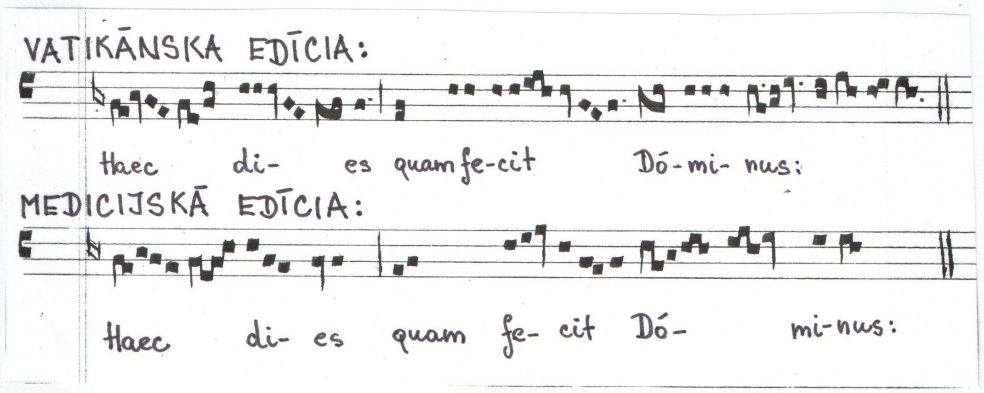
1. METZ, BIBLIOTHEQUE DE LA VILLE, N° 80, verso.
Svätý Vincent z Metzu z XI. storočia.
2. TROYES, VILLE, N° 522, page 5.
Misál Plénier z X. storočia.

Príloha č. 5, č. 6, č. 7

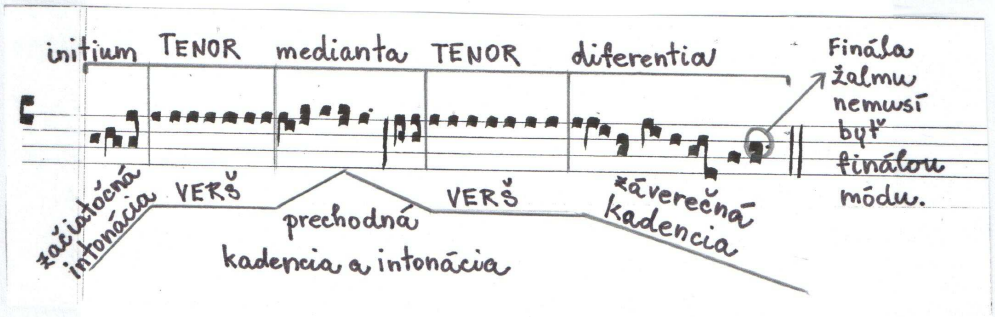
Zoznam hlavných rímskych manuskritov

- Vatikánsky latinský graduál 5319 (VL 5319)
- Graduál Arch. Cap. S. Petri in Vat., F 22
- Graduál svätej Cecílie z Transtevere, Bodmer C 74 (1071)
- Antifonár svätého Petra, arch. Cap. S. Pietri in Vat., B 79
- Rímsky graduál, Valllicell. C 52
- Roma, Vallicell. B8

Porovnanie medicijskej a vatikánskej edície

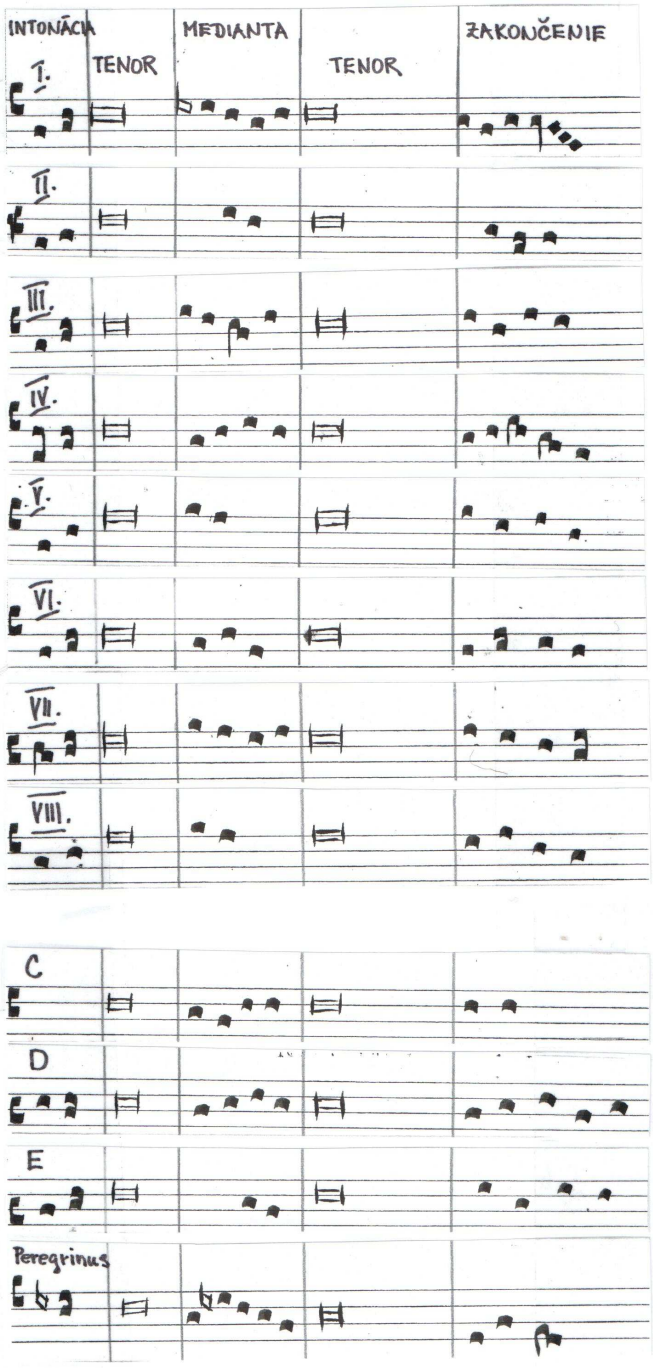


Forma žalmovej psalmódie



Príloha č. 8 (1/2)

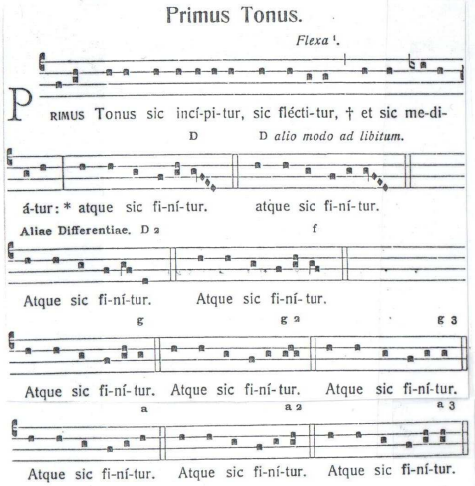
PSALMODICKÉ TÓNUSY (kantilácia)



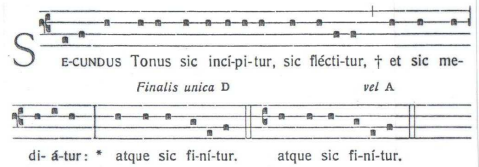
.../...

PSALMODICKÉ TÓNUSY*

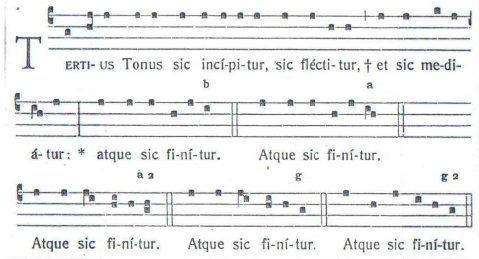
Primus Tonus.



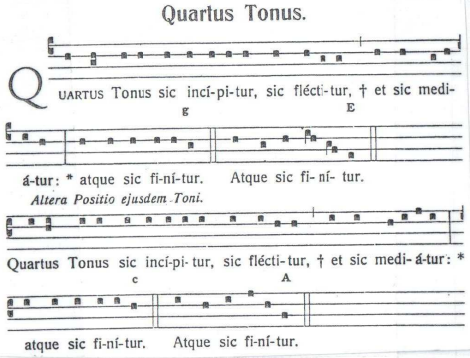
Secundus Tonus.



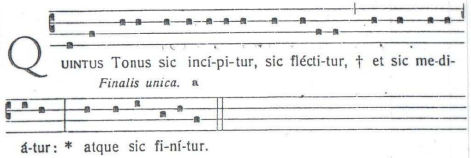
Tertius Tonus.



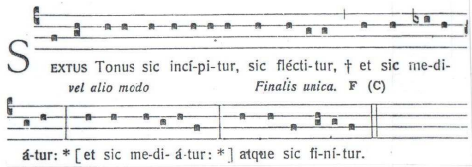
Quartus Tonus.



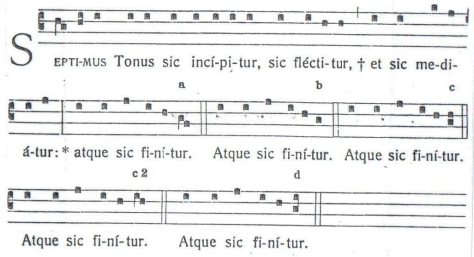
Quintus Tonus.



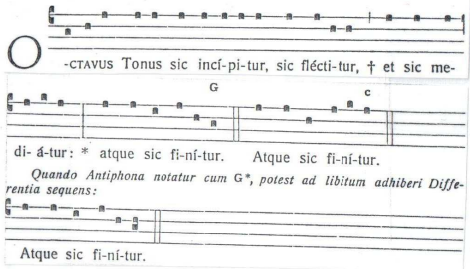
Sextus Tonus.



Septimus Tonus.



Octavus Tonus.



* podľa „Paroissien Romain", No. 800. Paris-Roma-Tournai 1954.

Príloha č. 8 (2/2)

Príloha č. 9

Octoechos[1]

	Žalmový tenor			
		TERCIA plagálne	**KVARTA**	**KVINTA** autentické
Finála antifóny	**D** protus	**F** 2. módus (4.módus*)	__ (2.módus*)	**A** 1. módus
	E deuterus	__ (4.módus*)	**A** 4. módus	**H** 3. módus
	F tritus	**A** 6. módus	__	**C** 5. módus
	G tetrardus	__ (8.módus*)	**C** 8. módus	**D** 7. módus

[1] Podľa Saulnier, Dom Daniel: *Le chant grégorien*. Solesmes 2003.

Príloha č. 10

Tri schémy modálneho vývoja[2]

f - 8. módus

e ↑ - 6. módus

d | - ignorované v octoechos

C - archaický módus

h | - ignorované v octoechos

a ↓ - 2. módus

g - 8. módus

f - 5. módus

g - 2*protus quarte alebo 8. módus

f ↑ - 2. módus

e | - ignorované v octoechos

D – archaický módus

c | - ignorované v octoechos

h ↓ - 4*deuterus tierce ignorované v octoechos

a nahradené tónom h – 2* protus quarte ignorované v octoechos

a nahradené tónom b – 4. módus

g - 7. módus

a - 4. módus

g ↑ - 4*deuterus tierce ignorované v octoechos

f | - ignorované v octoechos

E – archaický módus

d | - ignorované v octoechos

c ↓ - 6. módus v gregorianike veľmi vzácny

h - 4. módus

a nahradené tónom h – 1. módus

a nahradené tónom b – 3. módus

[2] Podľa Saulnier, Dom Daniel: *Les modes grégoriens*. Solesmes 1997.

Príloha č. 11

Použitie zmenšenej kvinty (diabolus in musica) v spevoch *Graduale triplex*[3]

I.módus	Surrexit 204, Dominum 352, Fructus 430, Delectentur 461, Desiderium 477
II.módus	Domini 510
III.módus	Non 70, Domine 118, Laudate 664
IV.módus	Virgo 407, Vitam 509
V.módus	Dextera 411
VI.módus	Ejus cum 26, Justitiam suam 225, Mei 284, Circuibo 297, Israel 311, In aeternum 391, Amo te 574, Generationes 592
VII.módus	Misericordia 69, Conturbata 104, Est ab origine 205, Omnes angeli 264, Nutriet 285, Votum 306, Generatione 321, Magnus 328, Affligentibus nos 366, Est dominus 455
VIII.módus	Copiosus 330, Caelo quia ibi 513

[3] Podľa Guicheteau, Paul: *Le chant grégorien – chant sublime.* François-Xavier de Guibert, Paris 2004.

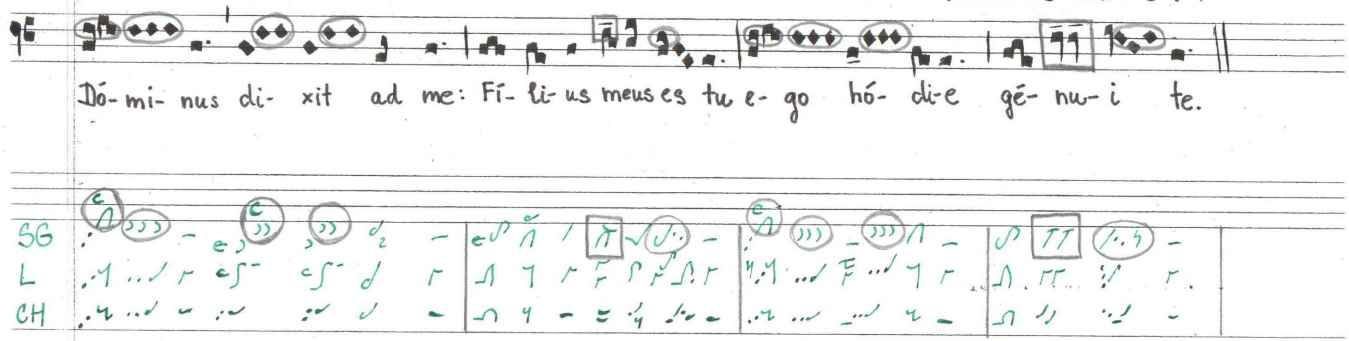
Príloha č. 12

Silné modálne tóny

I. módus	D - záverečné kadencie A – melodické gravitačné jadro a žalmový tenor G – sekundárny tenor a prechodné kadencie C – prechodný tenor F – prechodné kadencie a žalmové kadencie
II. módus	D – záverečné kadencie a žalmové kadencie, gravitačné melodické jadro a hlavný tenor F – sekundárne melodické jadro a žalmový tenor G – sekundárny tenor
III. módus	E – záverečné kadencie A – melodické gravitačné jadro H – hlavný tenor a žalmový tenor C – sekundárny tenor
IV. módus	E - záverečné kadencie F - sekundárne melodické gravitačné jadro, tenor, prechodné kadencie a žalmové kadencie A - sekundárny tenor a žalmový tenor D, G - prechodné kadencie
V. módus	F – záverečné kadencie C – melodické gravitačné jadro a hlavný tenor G, A – prechodné kadencie
VI. módus	F – záverečné kadencie a hlavný tenor, žalmové kadencie A – sekundárny tenor a žalmový tenor
VII. módus	G – záverečné a prechodné kadencie D – melodické gravitačné jadro a hlavný tenor C - sekundárny tenor
VIII. módus	G – záverečné kadencie C – melodické gravitačné jadro, žalmový tenor A – sekundárny tenor F – prechodné kadencie

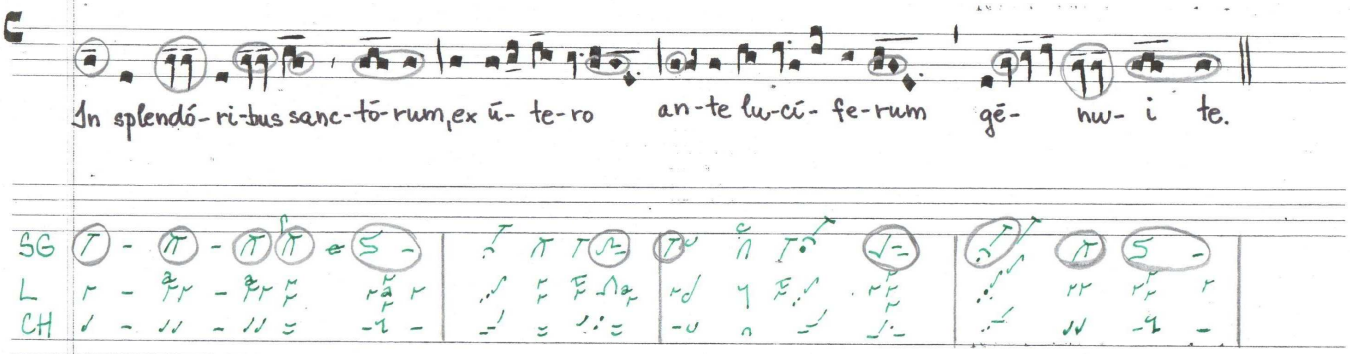
OBRYS MODÁLNEHO JADRA PODĽA TROCH NEUMOVÝCH MANUSKRITOV

IN. II.



Modálne jadro „f" je znázornené nadľahčenými neumami (s výnimkou kadencií).

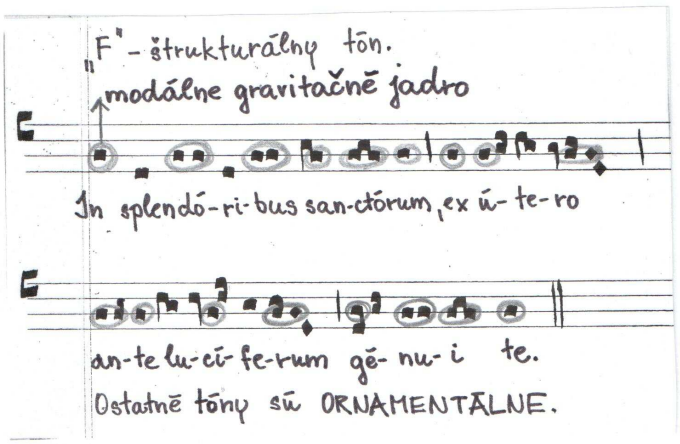
CO. VI.

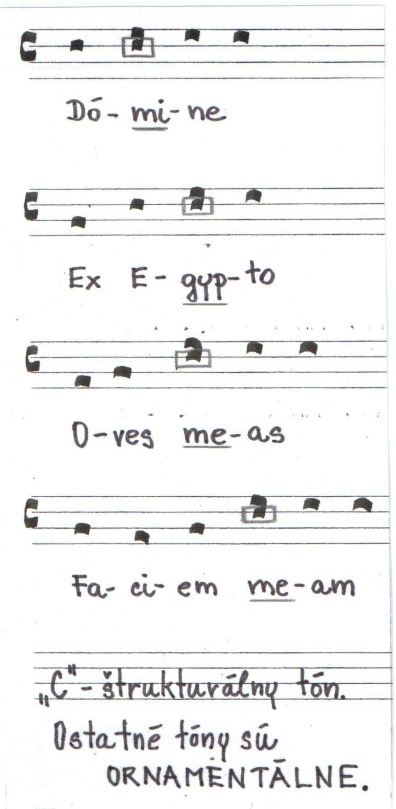


Modálne jadro „f" je znázornené zaťaženými neumami.

Príloha č. 14

ORNAMENTÁLNE TÓNY





Príloha č. 15

Módy s finálami a s ich tenormi (smerom nahor od finály)

Kategória	Nesprávna terminológia[4]	Finála	Teoretické modálne oktávy	Tenor
I. módus autentický	Dórsky	**D**	D – a - d	**A**
II. módus plagálny	Hypodórsky	D	a – D – a	**F**
III. módus autentický	Frygický	E	E – h – e	**H**
IV. módus plagálny	Hypofrygický	E	h – E – h	**A**
V. módus autentický	Lydický	F	F – c – f	**C**
VI. módus plagálny	Hypolydický	F	c – F – c	**A**
VII. módus autentický	Mixolydický	G	G – d – g	**D**
VIII.módus plagálny	Hypomixolydický	**G**	d – G - d	**C**

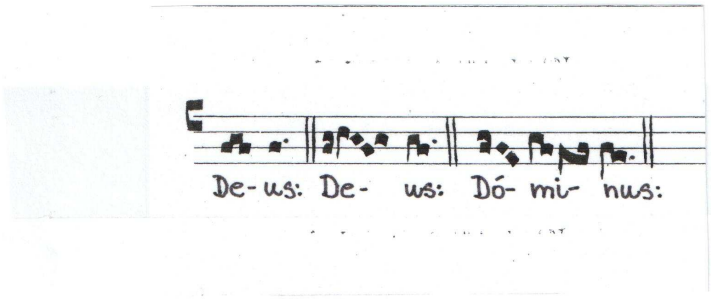
[4] Táto nomenklatúra sa často zamieňa s nasledovnými gréckymi harmóniami:
Doristi e-A-e
Hypodoristi a-E-a
Phrygisti d-G-d
Hypophrygisti g-D-g
Lydisti c-F-c
Hypolydisti f-C-f
Mixolydisti h-E-h

Príloha č. 16, č. 17

Klasifikácia spevov v *Graduale triplex* podľa finál[5]

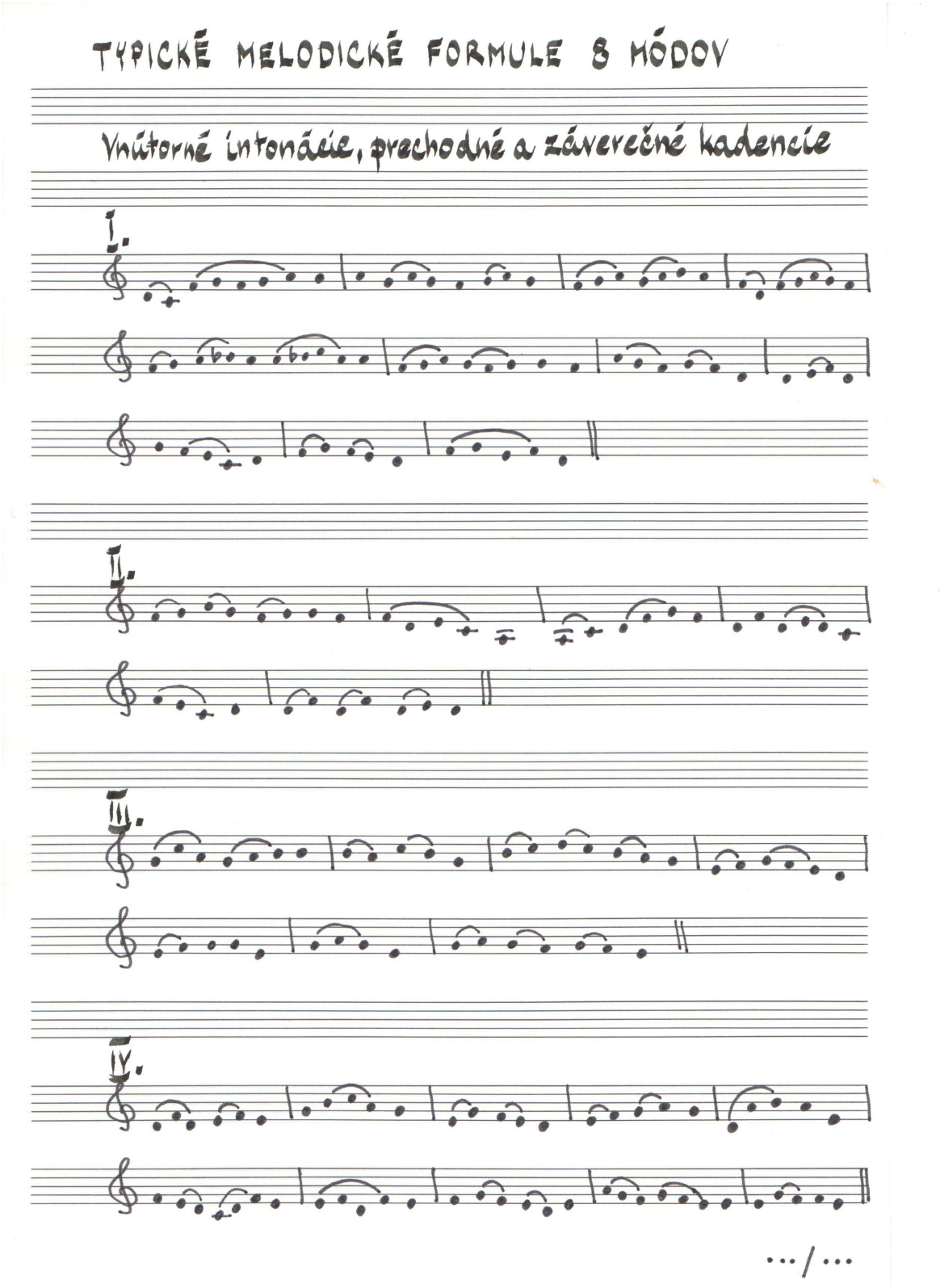
MÓDUS protus: 250	I.-finála „d“ alebo „a“ 134 II.-finála „d“ alebo „a“ 116
MÓDUS deuterus: 151	III.-finála „e“ alebo „h“ alebo „a“ 72 IV.-finála „e“ alebo „h“ 79
MÓDUS tritus: 138	V.-finála „f“ alebo „c“ 92 VI.-finála „f“ alebo „c“ 46
MÓDUS tetrardus: 186	VII.-finála „g“ 77 VIII.-finála „g“ 109

Spoločné melodické formule

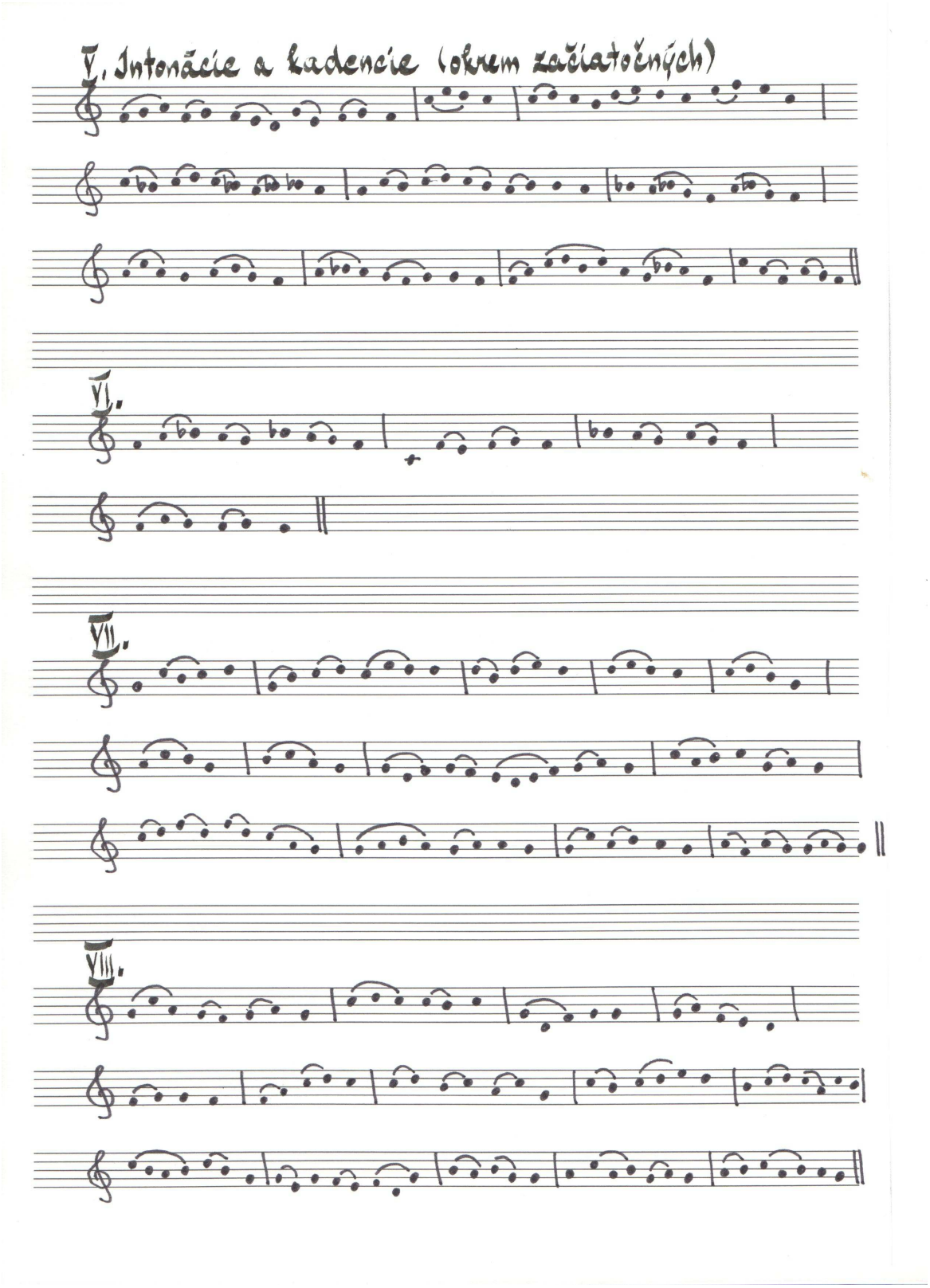


[5] Podľa Guicheteau, Paul: *Le chant grégorien – chant subline.* Francois-Xavier de Guibert, Paris 2004.

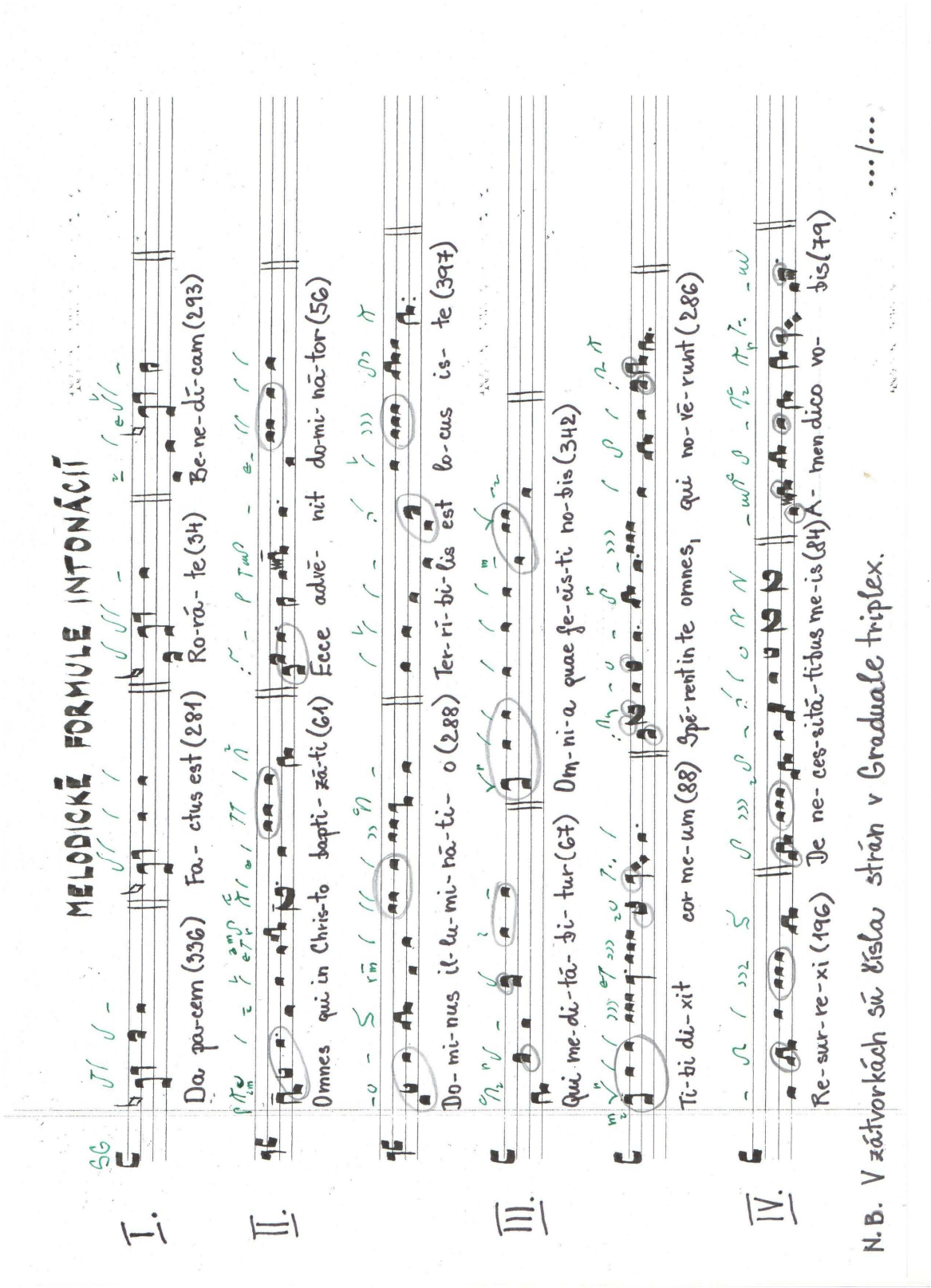
Príloha č. 18 (1/2)



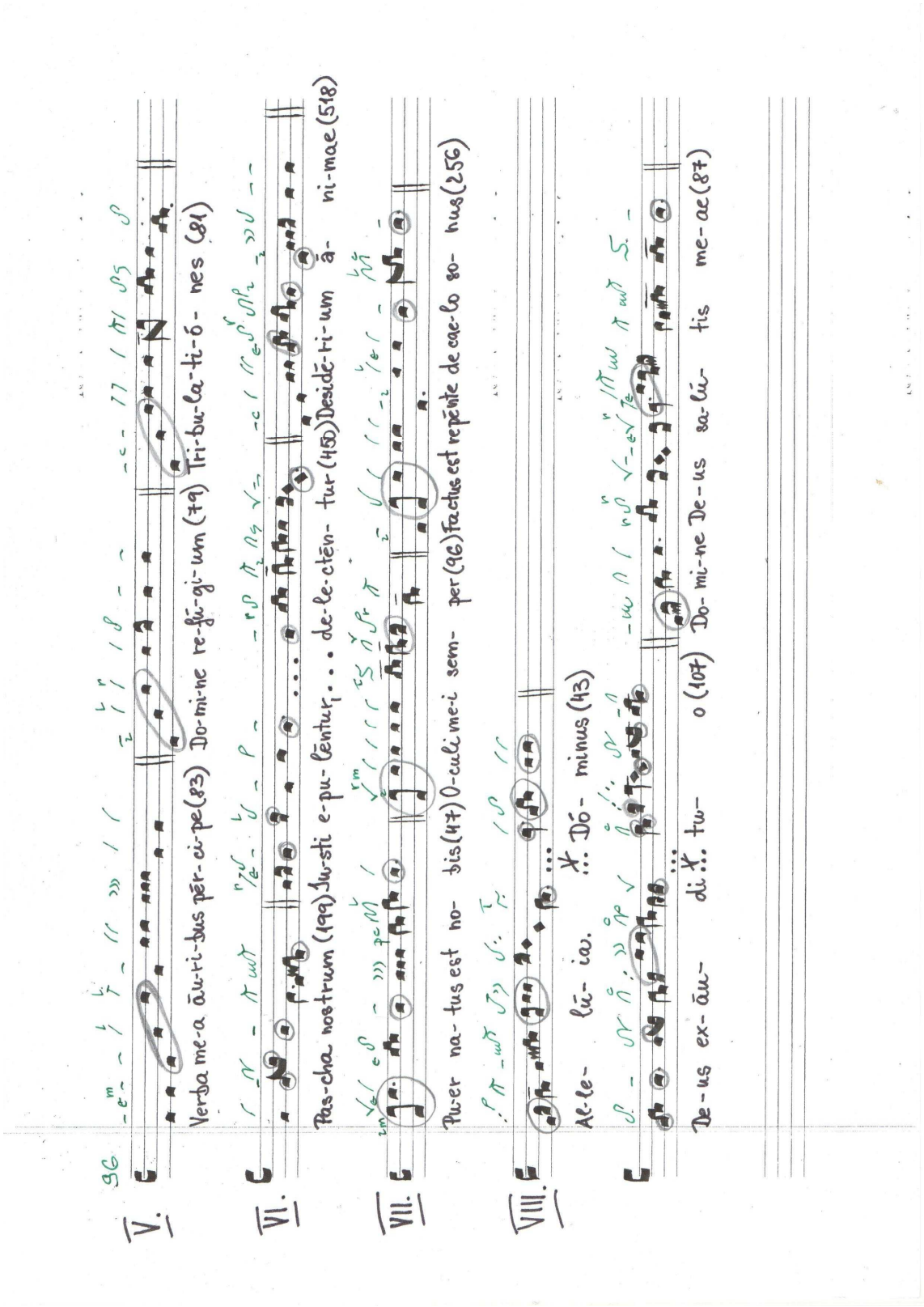
Príloha č. 18 (2/2)



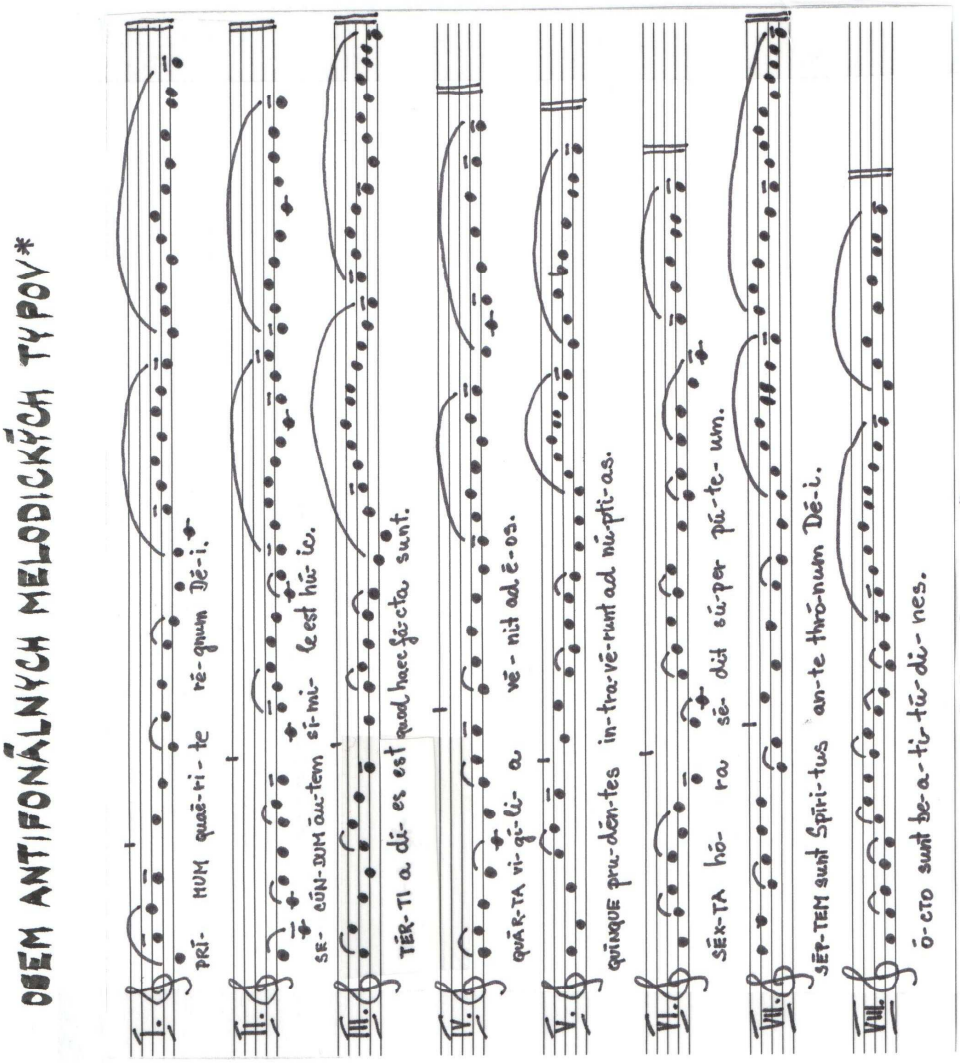
Príloha č. 19 (1/2)



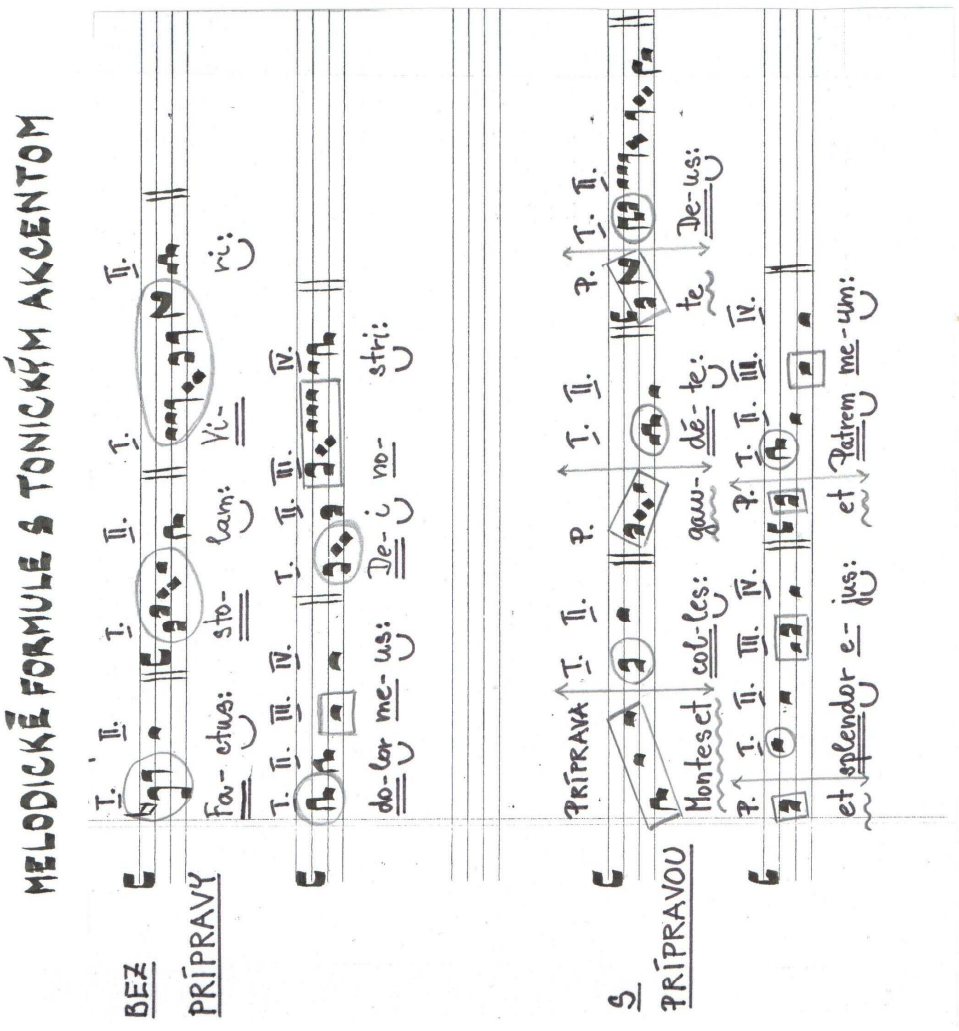
Príloha č. 19 (2/2)



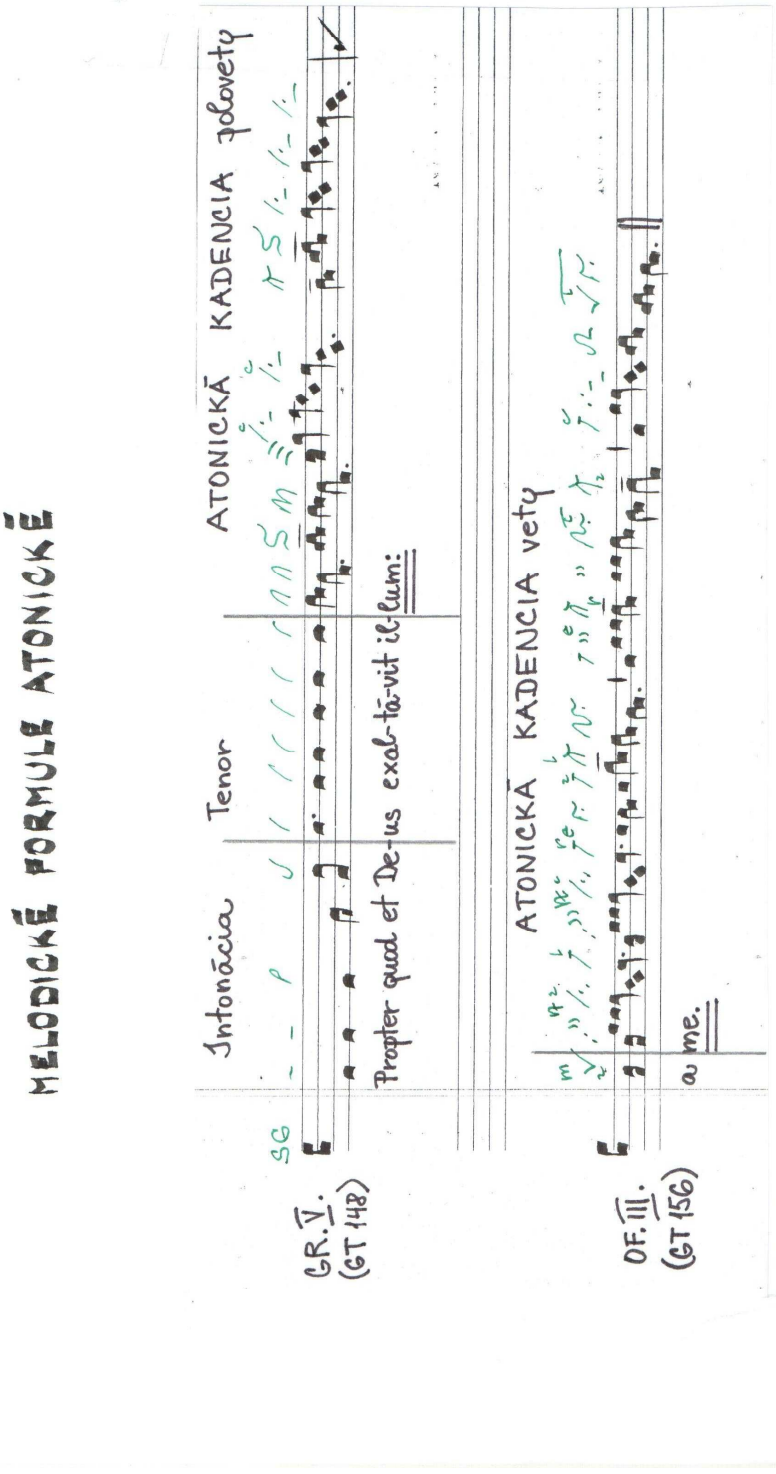
Príloha č. 20


OSEM ANTIFONÁLNYCH MELODICKÝCH TYPOV*
I.
PRÍ- MUM quaē-ri-te rē-gnum Dē-i.
II.
SE- CŪN-DUM āu-tem sī-mi- le est hū-ic.
III.
TĒR-TI a dī- es est quod haec fā-cta sunt.
IV.
QUĀR-TA vi-gī-li- a vē- nit ad ē-os.
V.
QUĪNQUE pru-dēn-tes in-tra-vē-runt ad nū-pti-as.
VI.
SĒX-TA hō- ra sē- dit sū-per pū-te- um.
VII.
SĒP-TEM sunt Spīri-tus an-te thrō-num Dē-i.
VIII.
ō-CTO sunt be-a-ti-tū-di- nes.
*podľa HUGLO, Michel: „Les tonaires." Heugel, Paris 1971.

Príloha č. 21

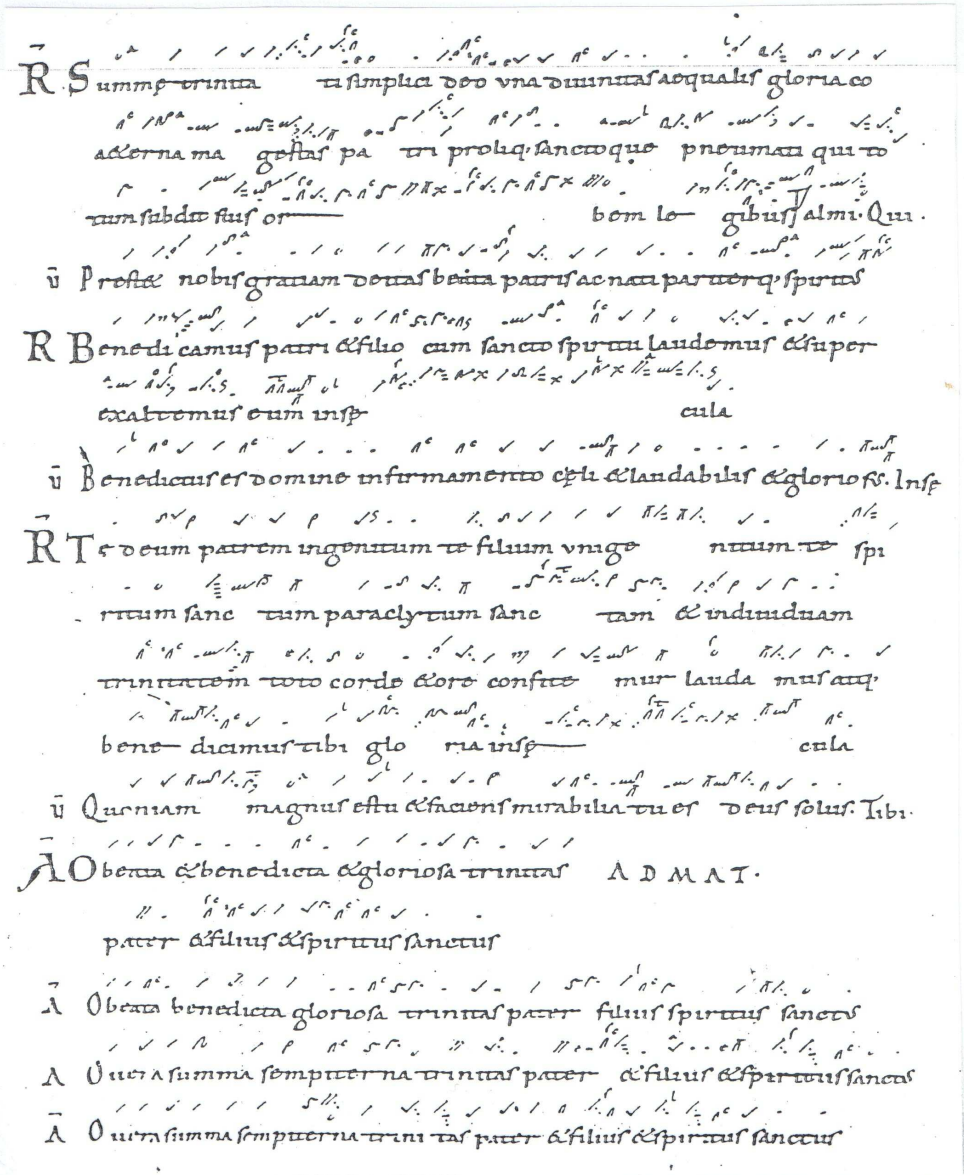

MELODICKÉ FORMULE S TONICKÝM AKCENTOM
BEZ PRÍPRAVY
S PRÍPRAVOU
PRÍPRAVA
Fa- ctus: sto- lam: Vi- ri:
do- lor me- us: De- i no- stri:
Montes et col- les: gau- dé- te: De- us:
et splendor e- jus: et Patrem me- um:

Príloha č. 22


MELODICKÉ FORMULE ATONICKÉ
Intonácia
Tenor
ATONICKÁ KADENCIA jadrovety
GR. V.
(GT 148)
Propter quod et De-us exal-tá-vit illum:
ATONICKÁ KADENCIA vety
OF. III.
(GT 156)
a me.

Príloha č. 23 (1/6)

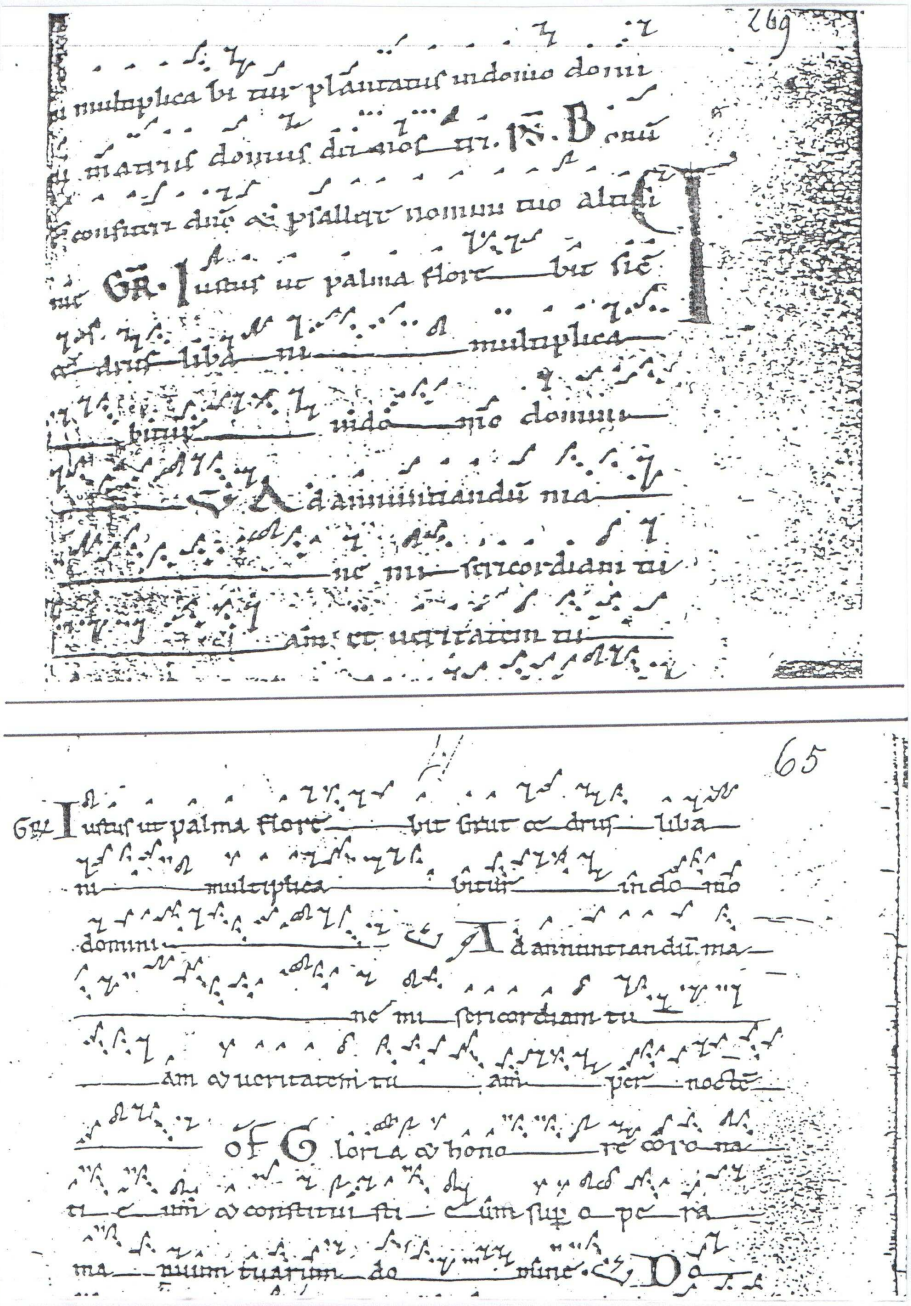
Kópia manuskritu notácie Sankt Gallen



CODEX SANKT GALLEN 339.
Antifonár B. Hartker z X.-XI. storočia.

Príloha č. 23 (2/6)

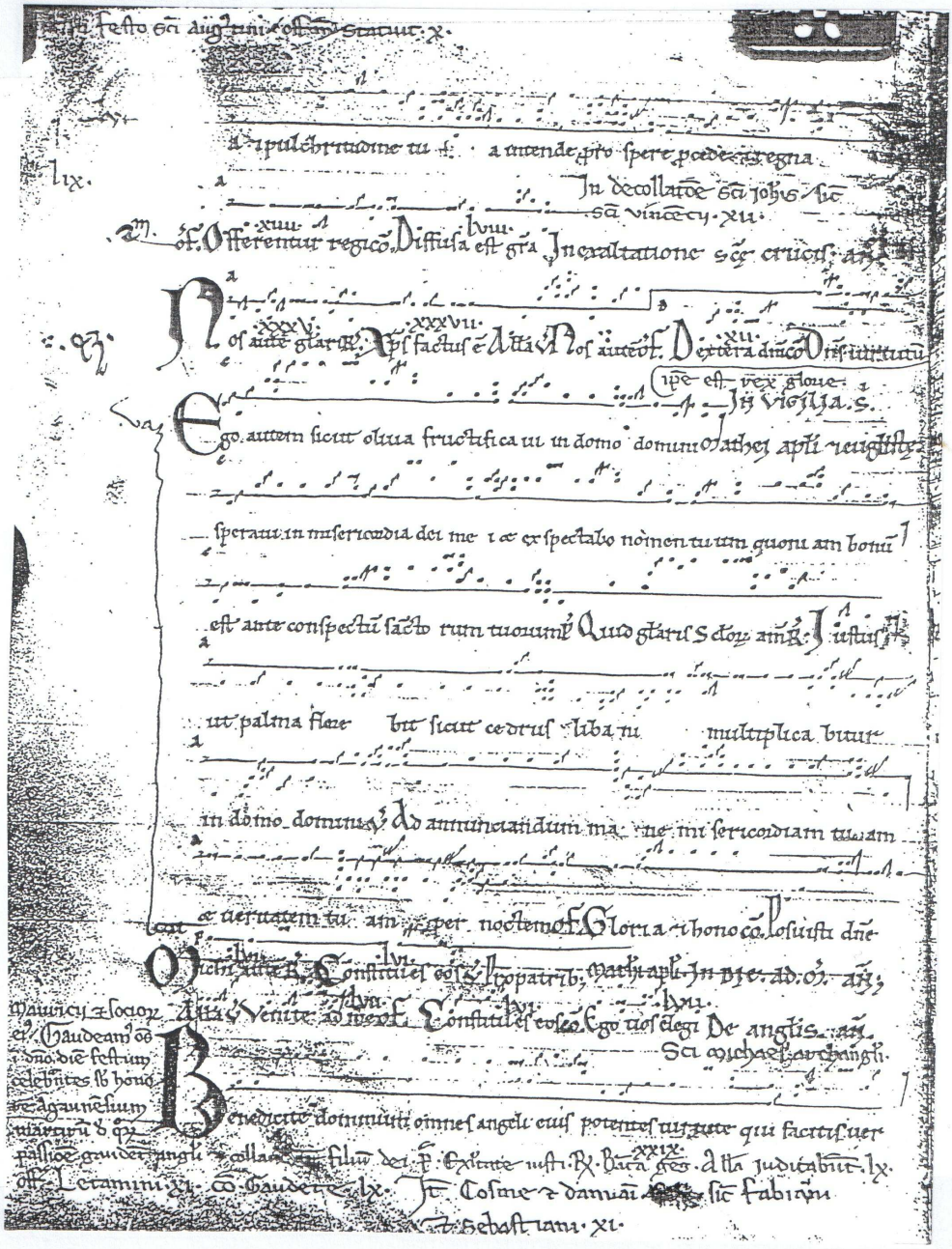
Kópie manuskritov notácie Laon



1. CAMBRAI, BIBLIOTHEQUE DE LA VILLE, CATALOGUE MOLINIER, N° 234.
Misál Plénier z Cambrai z XIII. storočia, N° 269.
2. CAMBRAI, BIBLIOTHEQUE DE LA VILLE, CATALOGUE MOLINIER, N° 60.
Graduál z Cambrai zo začiatku XIII. storočia, N° 65.

Príloha č. 23 (3/6)

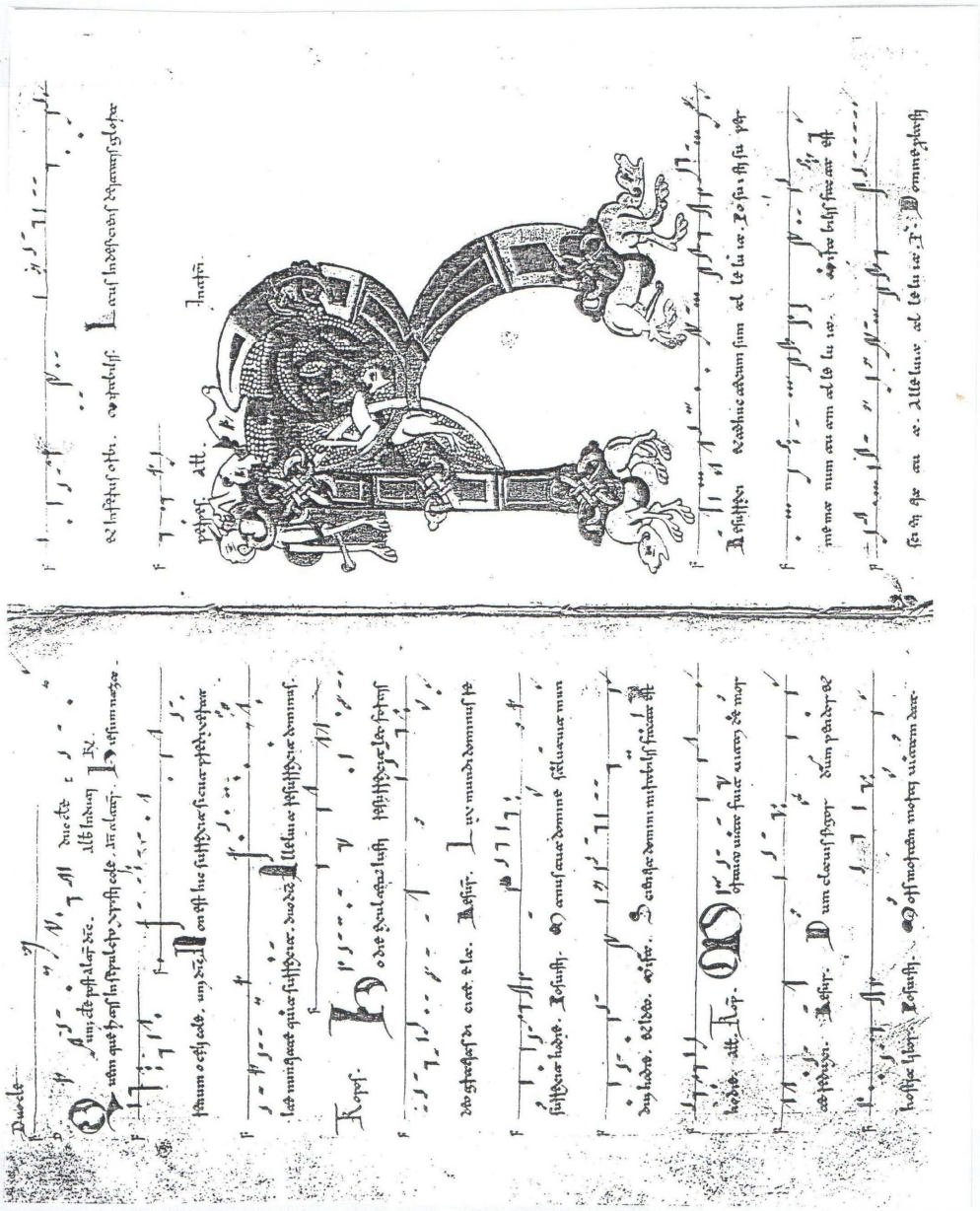
Kópia manuskritu akvitánskej notácie



GRENOBLE, BIBLIOTHEQUE DE LA VILLE, N° 84 (393).
Rímsky Graduál adaptovaný na kartuziánsku liturgiu z konca XII. storočia, N° 146.
Akvitánska notácia, červená linajka – tón F, ostatné linajky sú suché.

Príloha č. 23 (4/6)

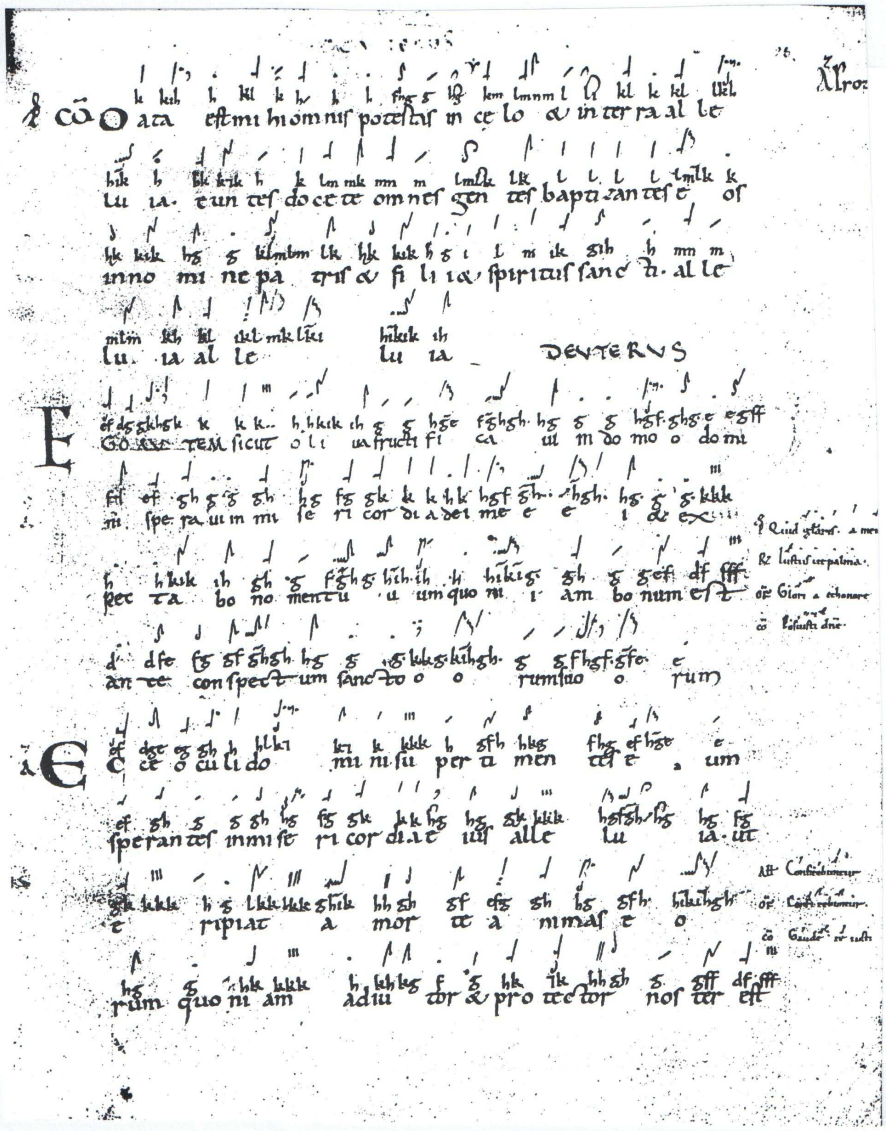
Kópia manuskritu beneventskej notácie



BENEVENT, N° 6 – 34.
XI. storočie.

Príloha č. 23 (5/6)

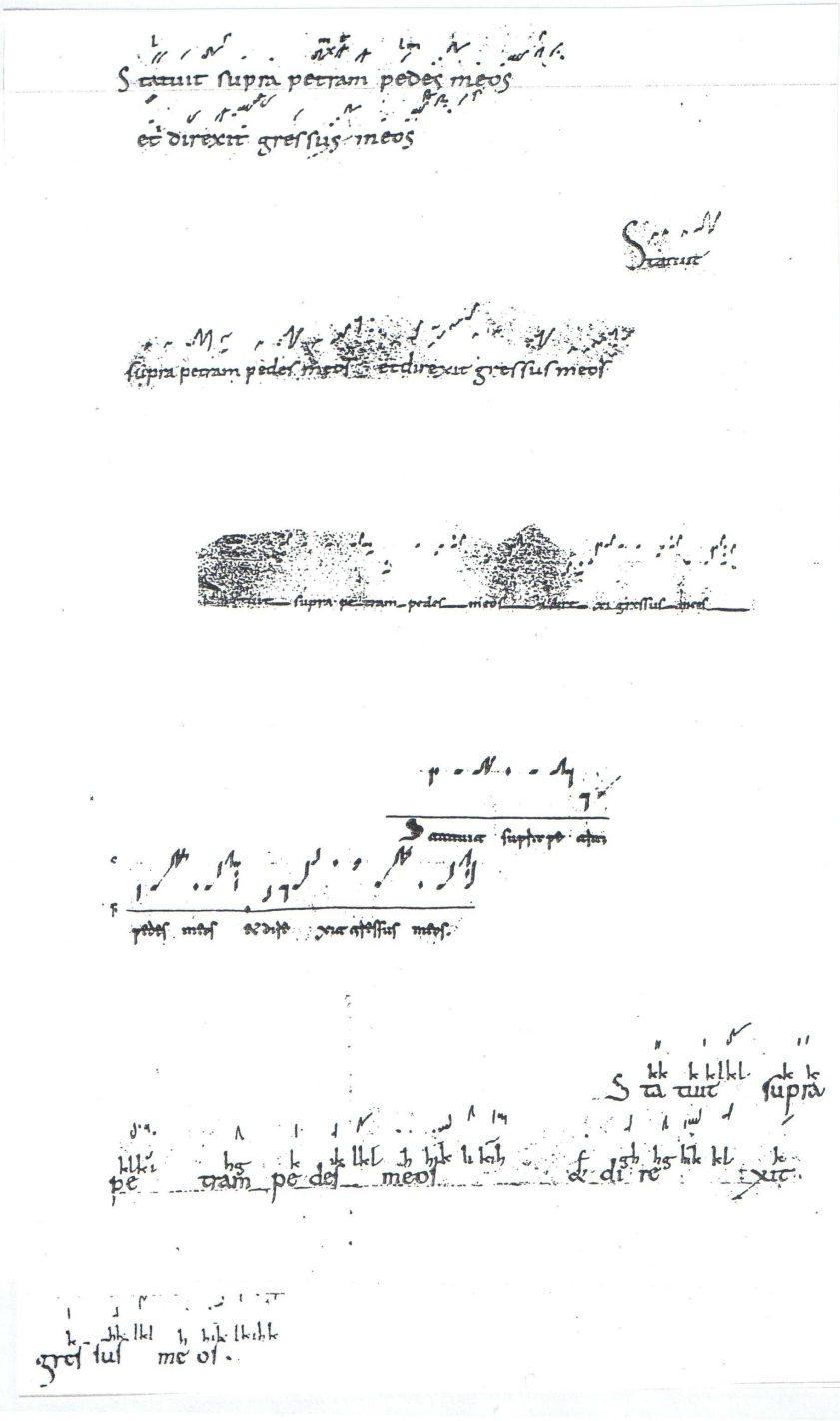
Kópia manuskritu notácie z Montpellier



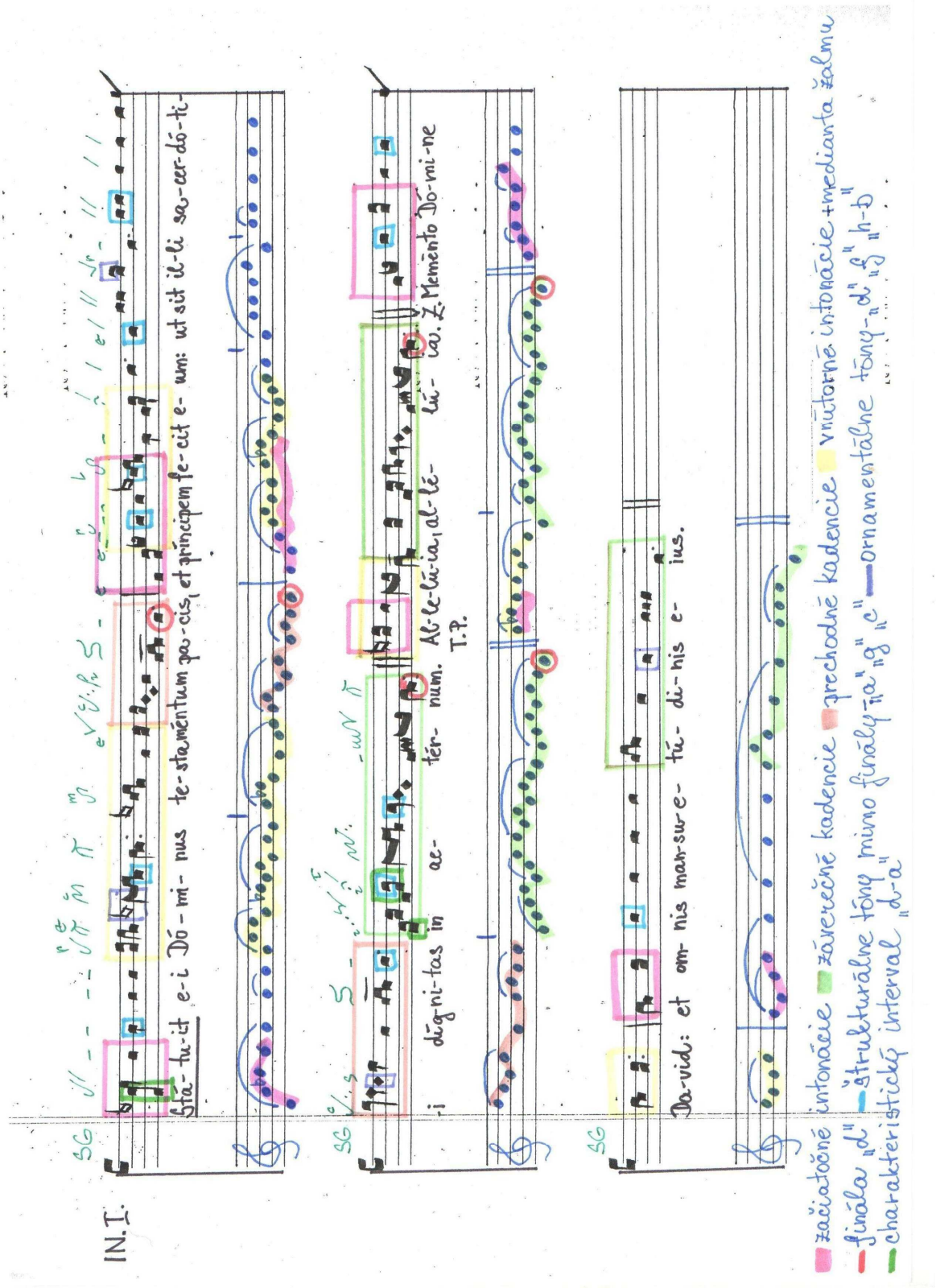
MONTPELLIER, FACULTÉ DE MÉDECINE, H. 159.
Tonaire Svätej Benígny z Dijonu z XI. storočia.

Príloha č. 23 (6/6)

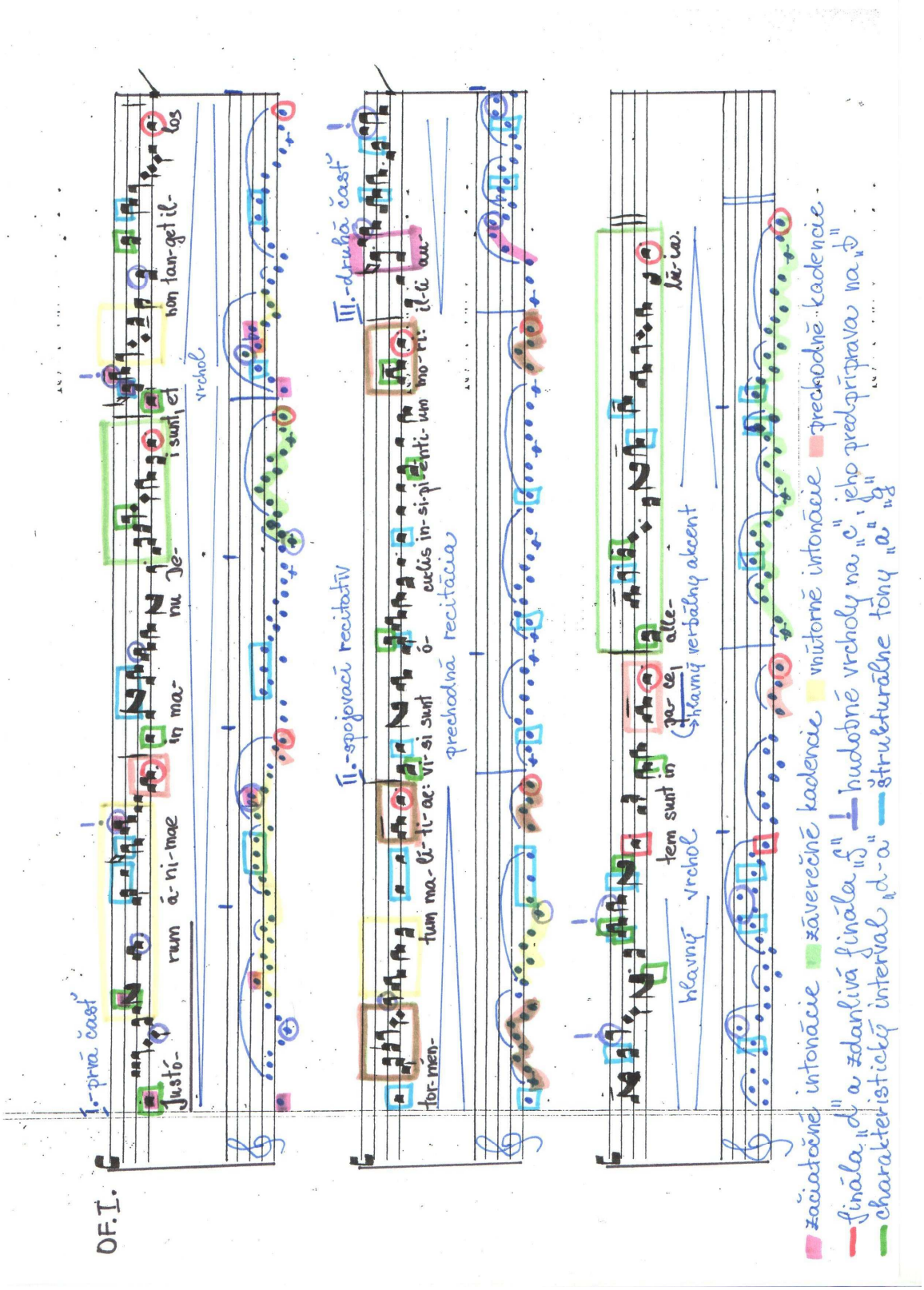
Jeden spev vo všetkých piatich notáciách – Sankt Gallen, Laon, Akvitánia (Saint Yrieix), Benevent, Montpellier



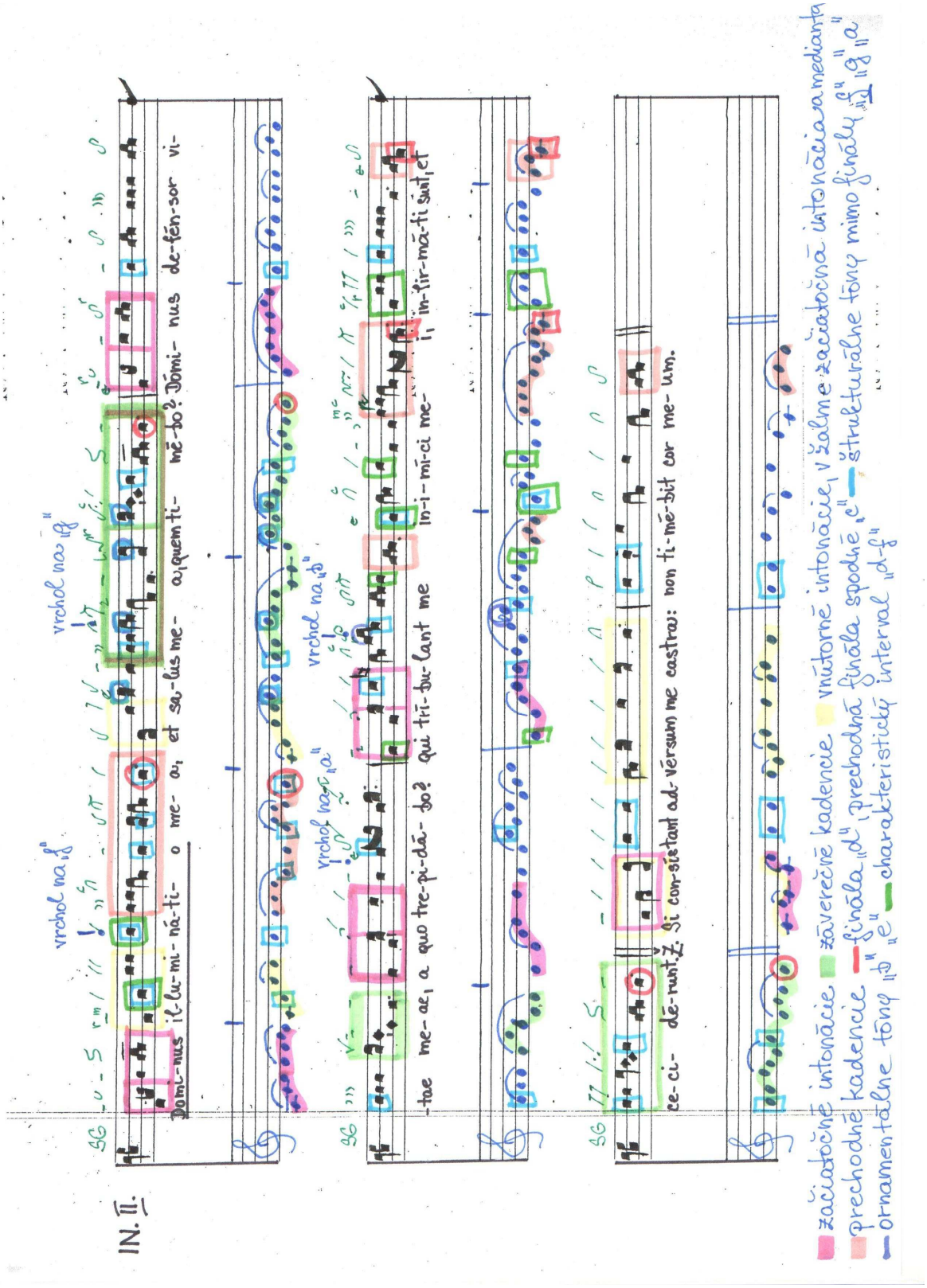
Príloha č. 24


IN.I.
Sta- tu-it e-i Dó- mi- nus te-stamentum pa-cis, et principem fe-cit e- um: ut sit il-li sa-cer-dó-ti-
-i dígni-tas in ae- tér- num. Al-le-lú-ia, al-lé- lú- ia. Z. Memento Dó-mi-ne
T.P.
Da-vid: et om nis man-sue- tú- di- nis e- ius.
začiatočné intonácie
záverečné kadencie
prechodné kadencie
vnútorné intonácie + medianta žalmu
finála „d"
štruktúrálne tóny mimo finálu „a" „g" „c"
ornamentálne tóny „d" „f" „h-b"
charakteristický interval „d-a"

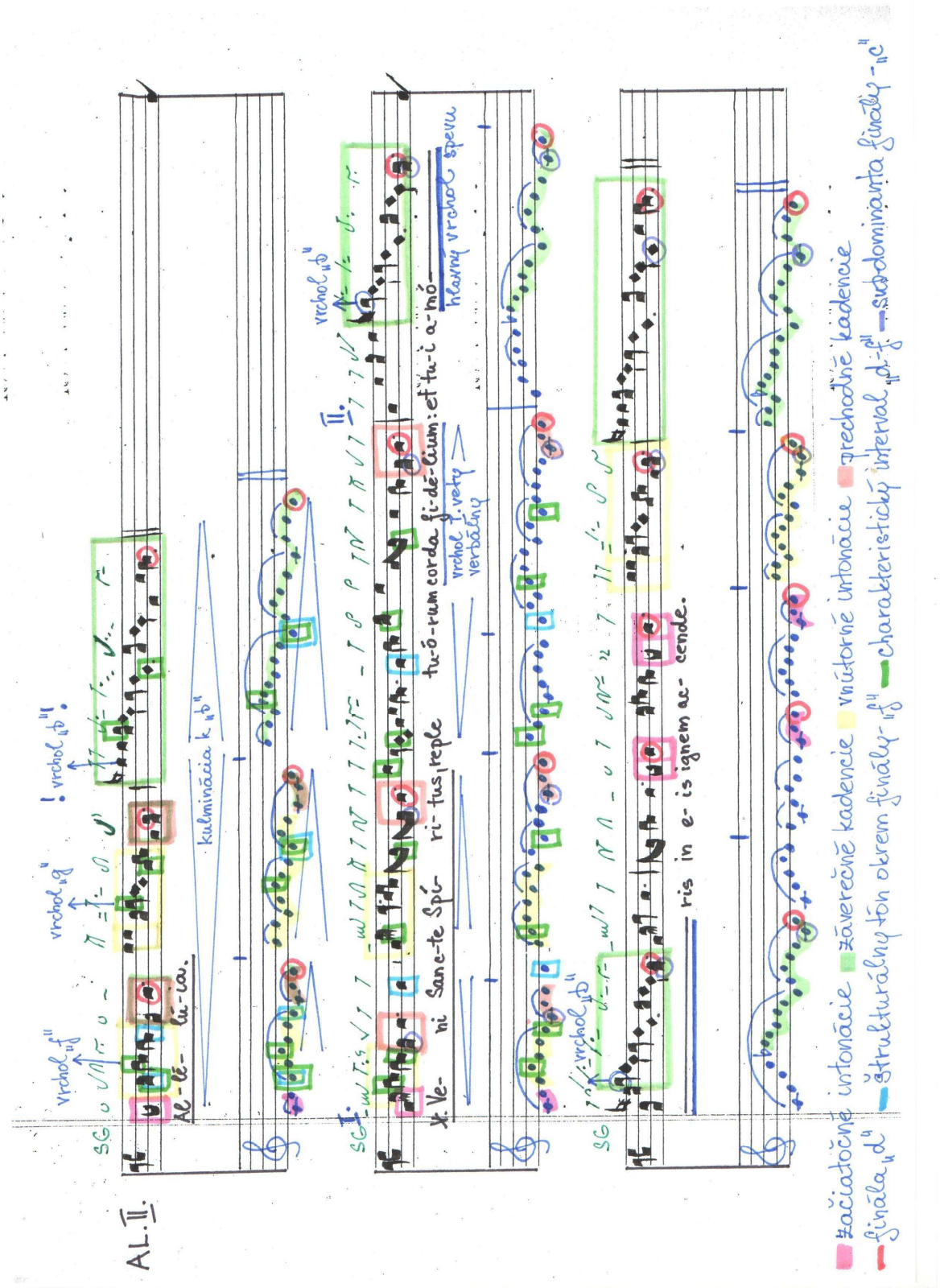
Príloha č. 25


OF. I.
I.-prvá časť
Justó-
rum á-ni-mae
in ma-
nu Je-
i sunt, et
non tan-get il-
los
vrchol
II.-spojovací recitatív
tor-men-
tum ma-lí-ti-ae: vi-si sunt
ó-
curlis in-si-pi-enti-um mo-ri:
il-li au-
prechodná recitácia
III.-druhá časť
tem sunt in
pa-ce, alle-
lú-ia.
hlavný vrchol
hlavný verbálny akcent
začiatočné intonácie
záverečné kadencie
vnútorné intonácie
prechodné kadencie
finála „d" a zdanlivá finála „f"
hudobné vrcholy na „c", jeho predpríprava na „f"
charakteristický interval „d-a"
štrukturálne tóny „a" „g"

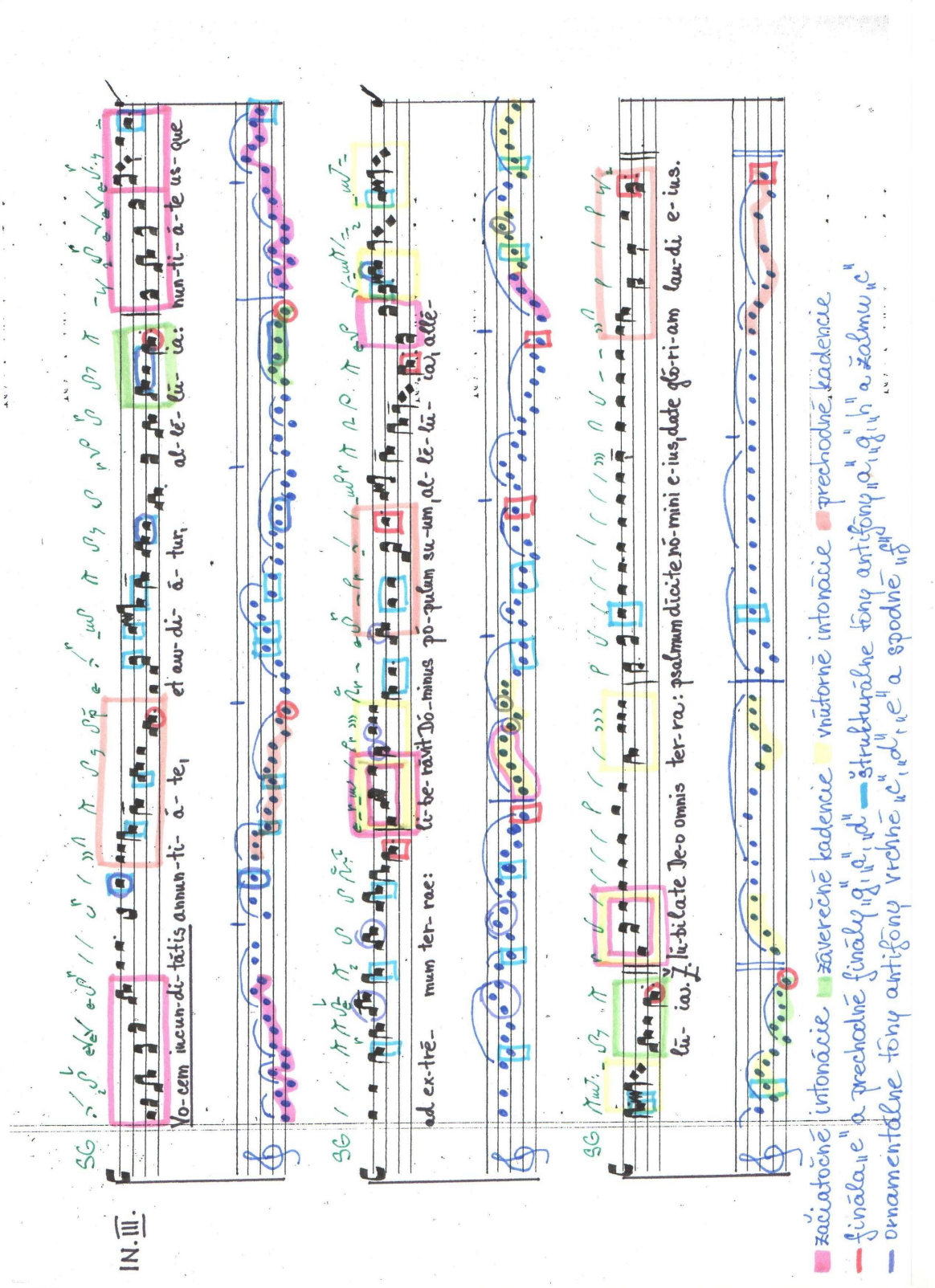
Príloha č. 26


IN. II.
Dómi-nus il-lu-mi-ná-ti-o me- a, et sa-lus me- a, quem ti- mé-bo? Dómi- nus de-fén-sor vi-
-tae me- ae, a quo tre-pi-dá- bo? Qui tri-bu-lant me in-i- mí-ci me- i, in-fír-má-ti sunt, et
ce-ci- dé-runt. Si con-sistant ad- vérsum me castra: non ti-mé-bit cor me- um.
začiatočné intonácie
záverečné kadencie
vnútorné intonácie, v žalme začiatočná intonácia a medianta
prechodné kadencie
finála „d"
prechodná finála spodné „e"
štrukturálne tóny mimo finály „e" „g" „a"
ornamentálne tóny „b" „e"
charakteristický interval „d-f"

Príloha č. 27

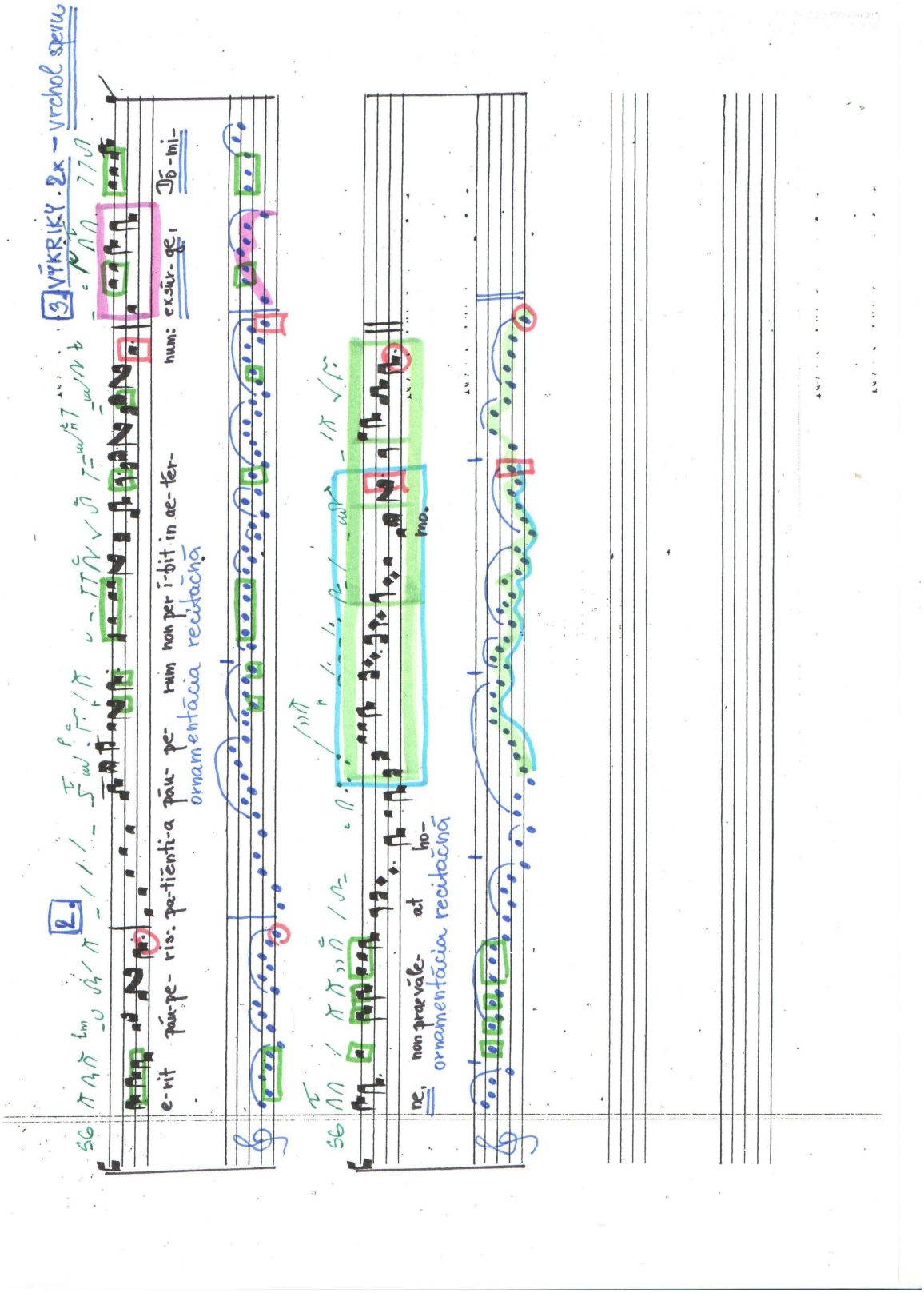

AL. II.
SG
vrchol „f"
vrchol „g"
! vrchol „b"!
Al-lé- lú-ia.
kulminácia k „b"
SG I.
vrchol „b"
X. Ve- ni Sanc-te Spí- ri-tus, reple tu-ó-rum corda fi-dé-lium: et tu-i a-mó
vrchol I. vety verbálny
hlavný vrchol spevu
II.
SG
vrchol „b"
ris in e- is ignem ac- cende.
začiatočné intonácie
závereční kadencie
vnútorné intonácie
prechodné kadencie
finála „d"
štrukturálny tón okrem finály - „f"
charakteristický interval „d-f"
subdominanta finály - „c"

Príloha č. 28

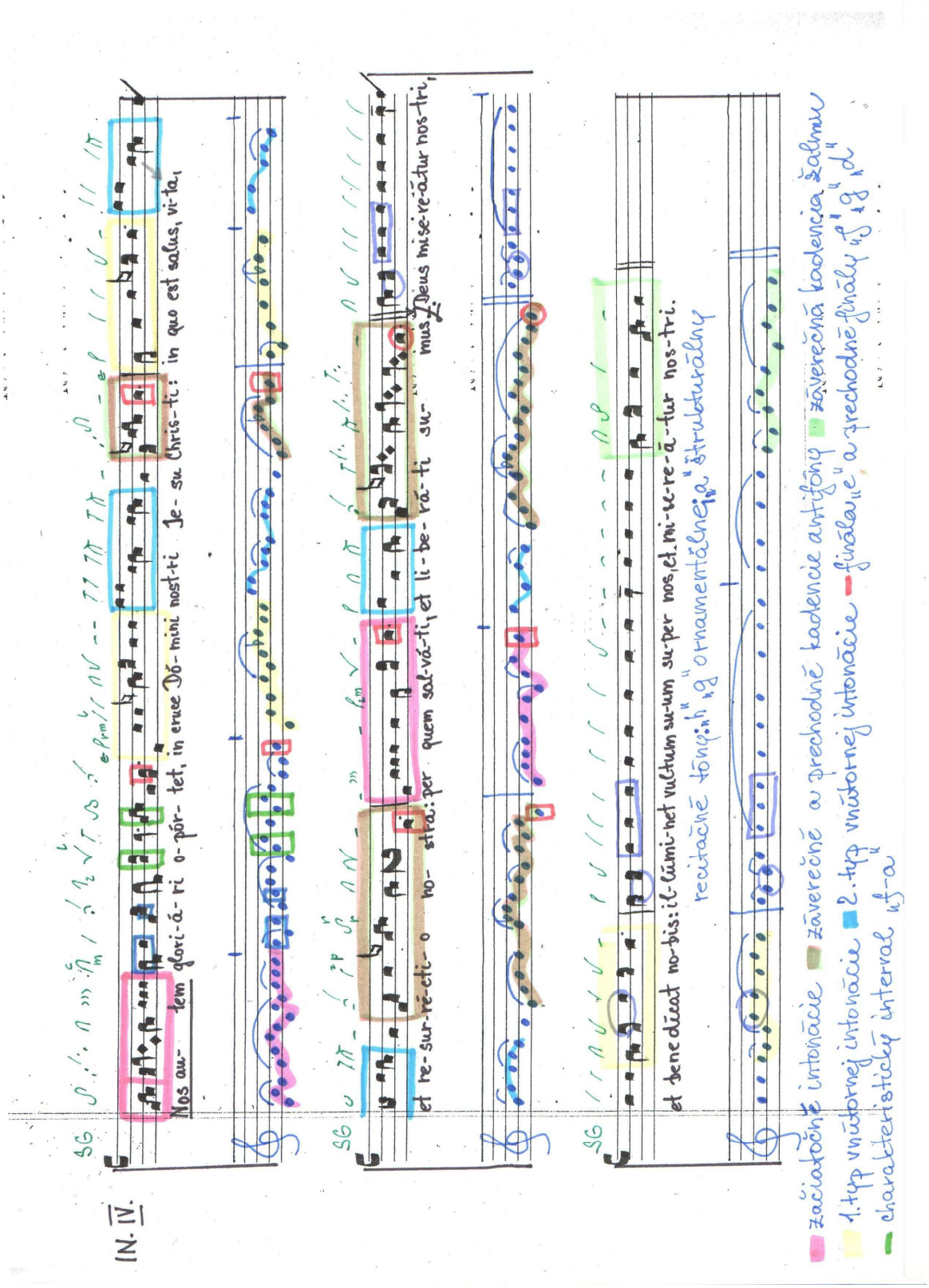

IN. III.
Vo-cem iucun-di-tátis annun-ti- á- te, et au-di- á- tur, al-lé- lú- ia: nun-ti- á-te us-que
ad ex-trē- mum ter- rae: lí-be-rávit Dó-minus po-pulum su-um, al-lé- lú- ia, allé-
lú- ia. Lú-bi late De-o omnis ter-ra: psalmum dícite nó-mini e-ius, date glo-ri-am lau-di e-ius.
začiatočné intonácie
záverečné kadencie
vnútorné intonácie
prechodné kadencie
finála „e" a prechodné finály „g", „a", „d"
štrukturálne tóny antifóny „a", „g", „h" a žalmu „c"
ornamentálne tóny antifóny vrchné „c", „d", „e" a spodné „f"

Príloha č. 29 (1/2)

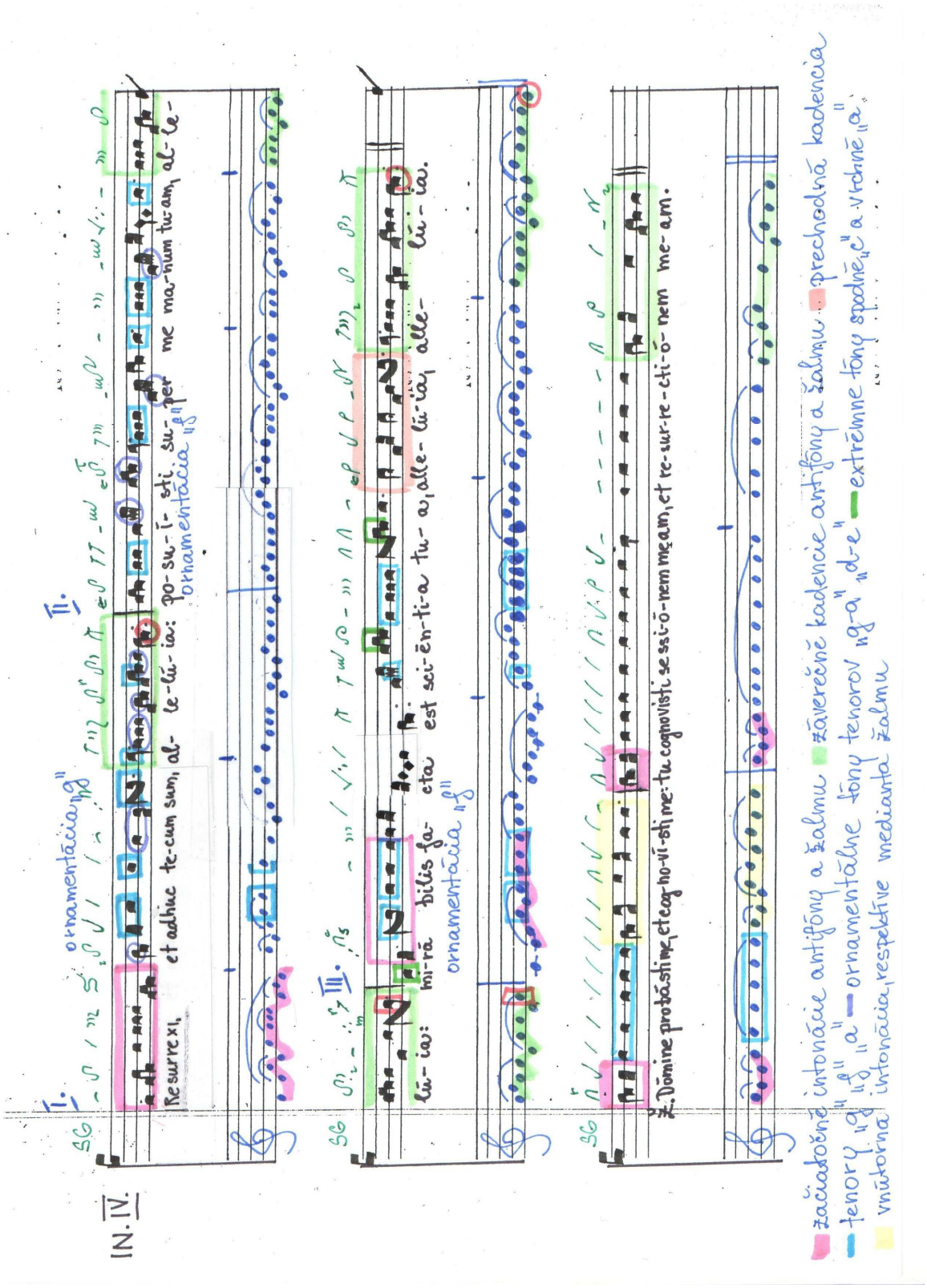
Príloha č. 29 (2/2)



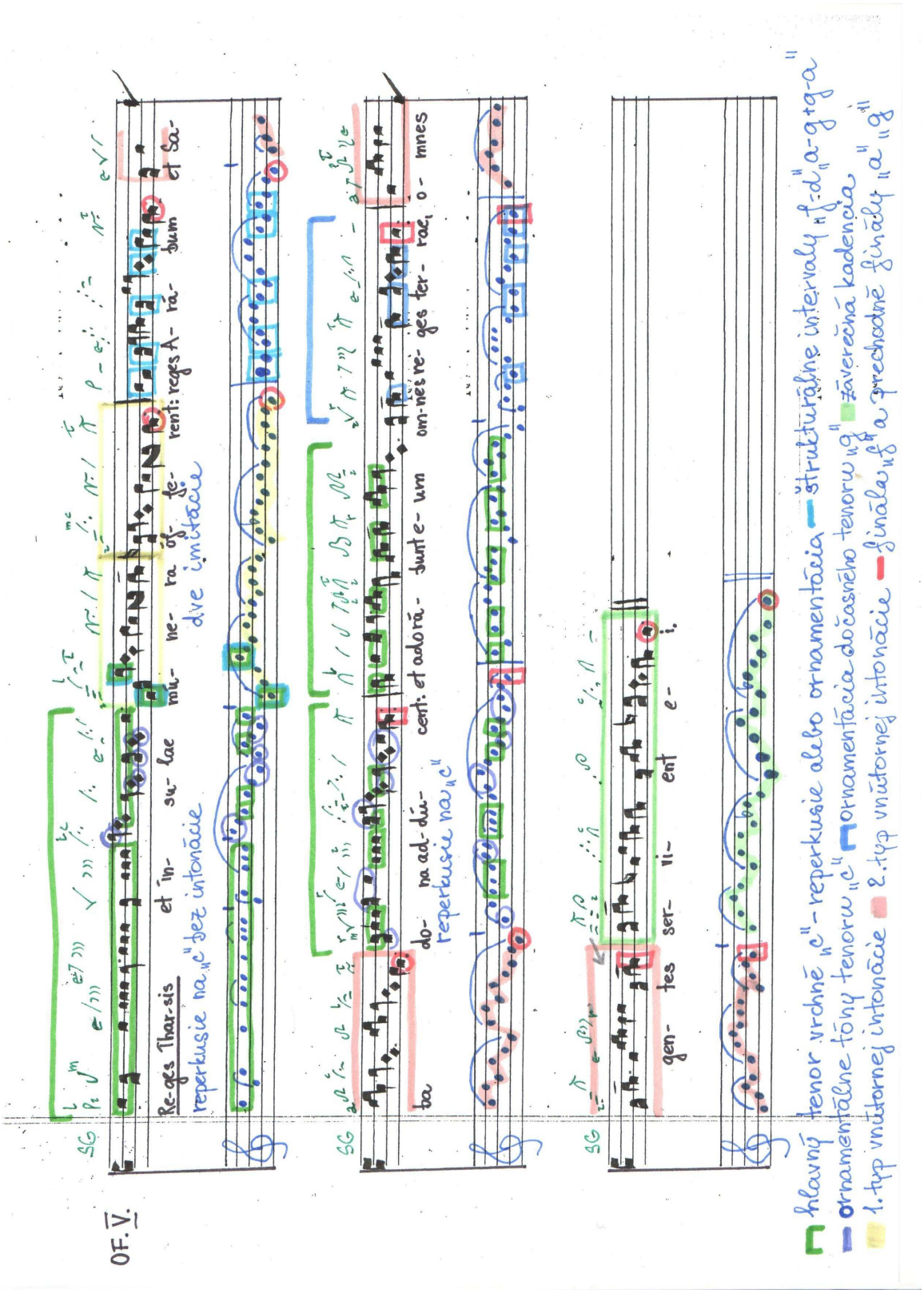
Príloha č. 30


IN. IV.
Nos au- tem glori-á-ri o-pór- tet, in cruce Dó- mini nost-ri Je- su Chris-ti: in quo est salus, vi-ta,
et re-sur-ré-cti- o no- stra: per quem sal-vá-ti, et li-be-rá-ti su- mus. Deus mise-ré-átur nos-tri,
et benedicat no-bis: il-lúmi-net vultum su-um su-per nos, et mi-se-re-á-tur nos-tri.
recitačné tóny: „h" „g" ornamentálne: „a" štrukturálny
začiatočné intonácie
záverečné a prechodné kadencie antifóny
záverečná kadencia žalmu
1. typ vnútornej intonácie
2. typ vnútornej intonácie
finála „e" a prechodné finály „f" „g" „d"
charakteristický interval „f-a"

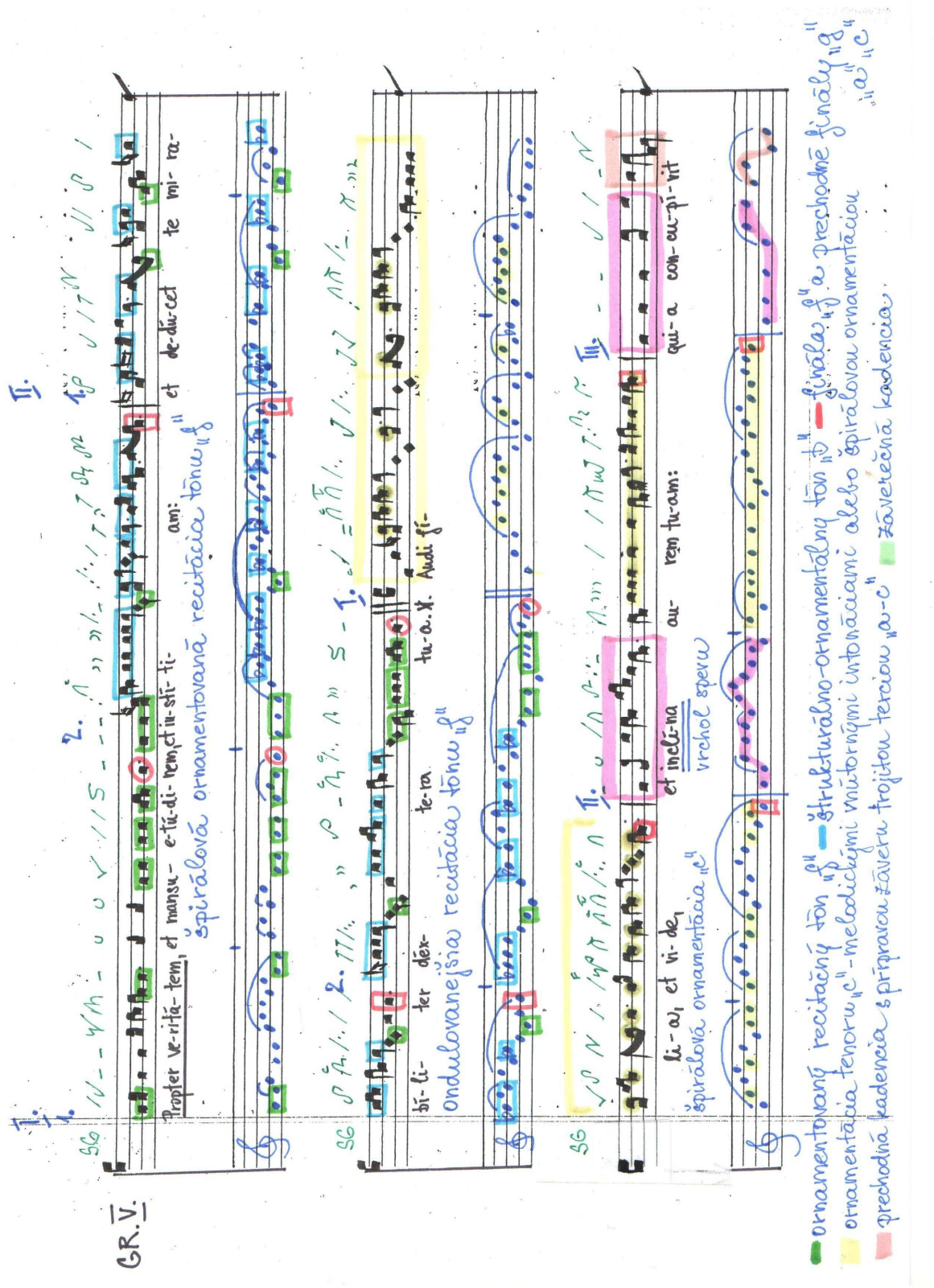
Príloha č. 31


I.
II.
III.
IV.
IN.
ornamentácia „g"
ornamentácia „g"
Resurrexi, et adhuc te-cum sum, al- le-lú-ia: po-su-í- sti su-per me ma-num tu-am, al- le-
lú- ia: mi-rā bilis fa- cta est sci-ēn-ti-a tu- a, alle- lú-ia, alle- lú- ia.
Domine probāsti me, et cognovísti me: tu cognovísti sessi-ō-nem meam, et re-sur-re-cti-ō- nem me- am.
začiatočné intonácie antifóny a žalmu
záverečné kadencie antifóny a žalmu
prechodná kadencia
tenory „g" „a" – ornamentálne tóny tenorov „g-a" „d-e"
extrémne tóny spodné „c" a vrchné „a"
vnútorná intonácia, respektíve medianta žalmu

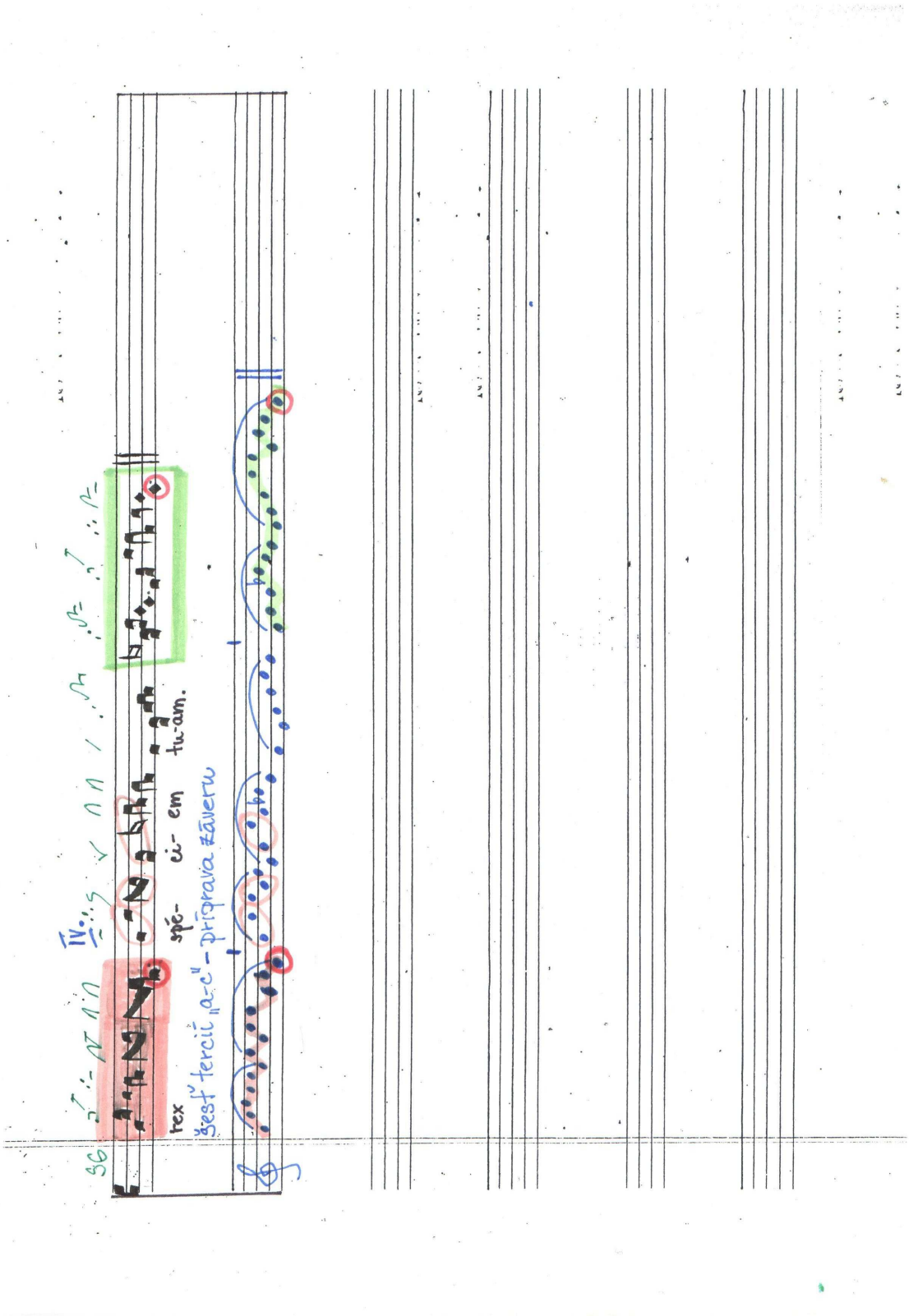
Príloha č. 32


OF. V.
Re-ges Thar-sis et in- su- lae mu- ne- ra of- fe- rent: reges A- ra- bum et Sa-
dve imitácie
reperkusia na „c" bez intonácie
do- na ad- du- cent: et adorā- bunt e- um om-nes re- ges ter- rae, o- mnes
reperkusia na „c"
gen- tes ser- vi- ent e- i.
hlavný tenor vrchné „c" – reperkusie alebo ornamentácia – štrukturálne intervaly „f-d" a-g+g-a
ornamentálne tóny tenoru „c" ornamentácia dočasného tenoru „g" záverečná kadencia
1. typ vnútornej intonácie 2. typ vnútornej intonácie finálny „f" a prechodné finály „a" „g"

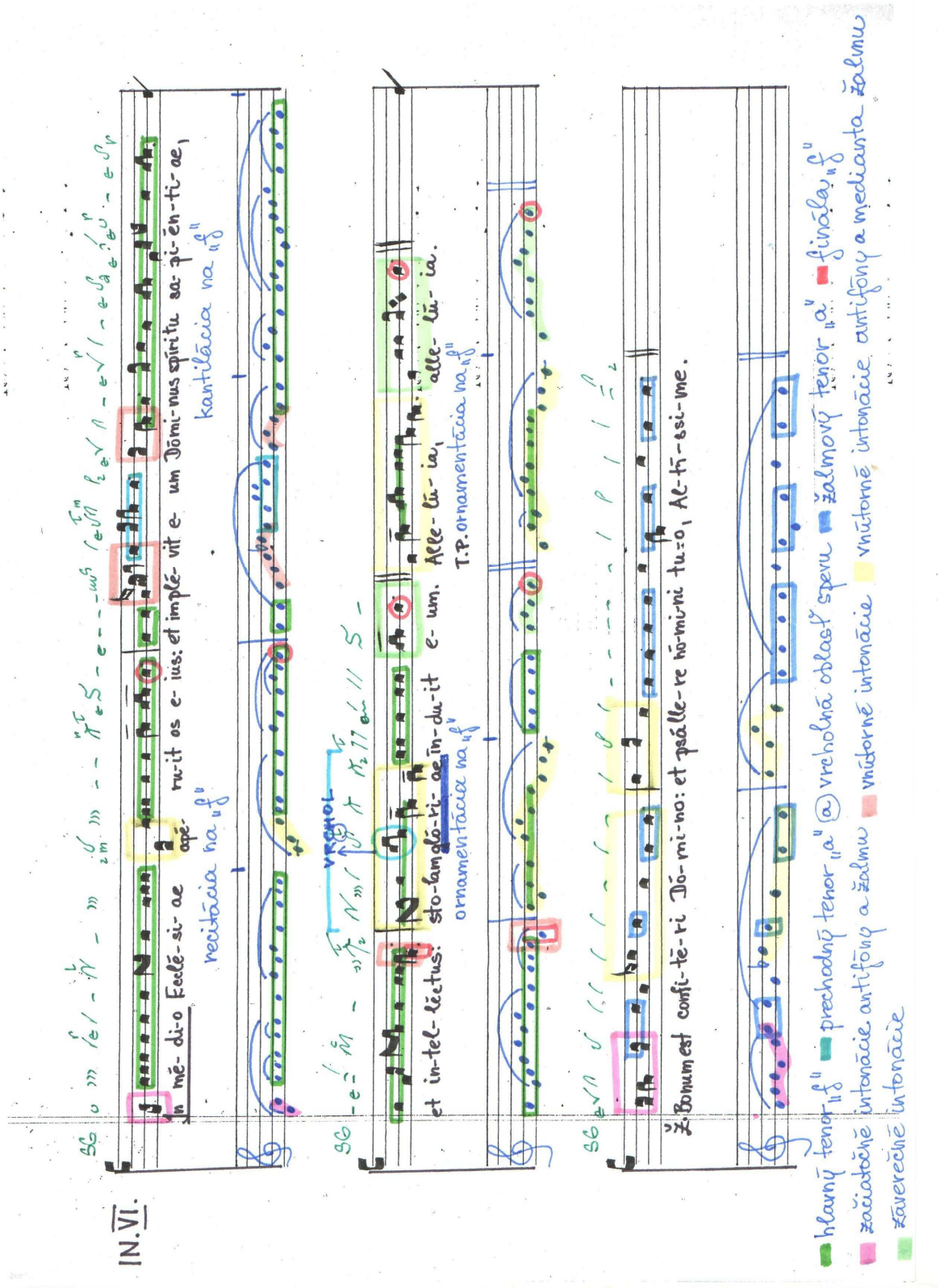
Príloha č. 33 (1/2)



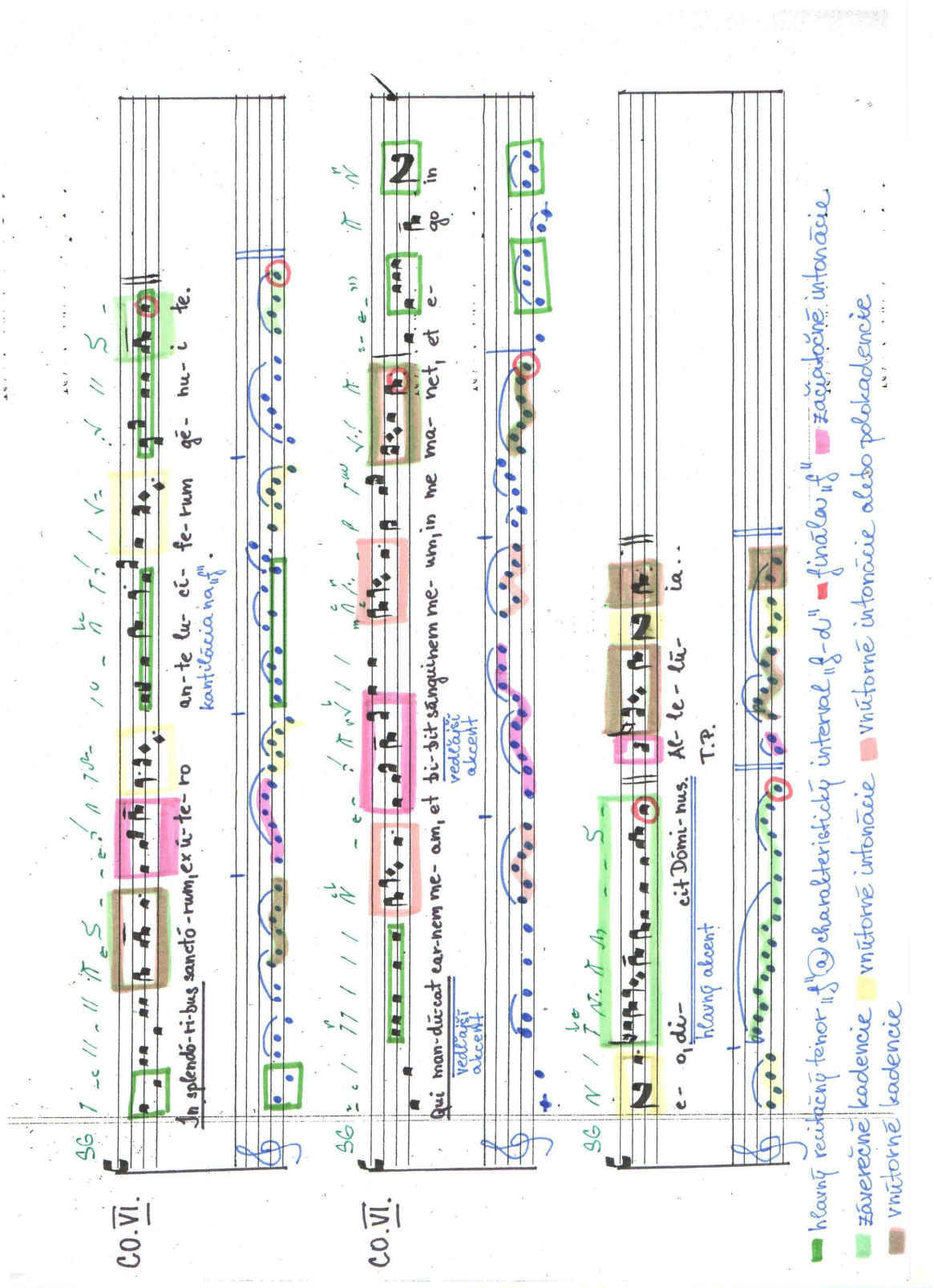
Príloha č. 33 (2/2)



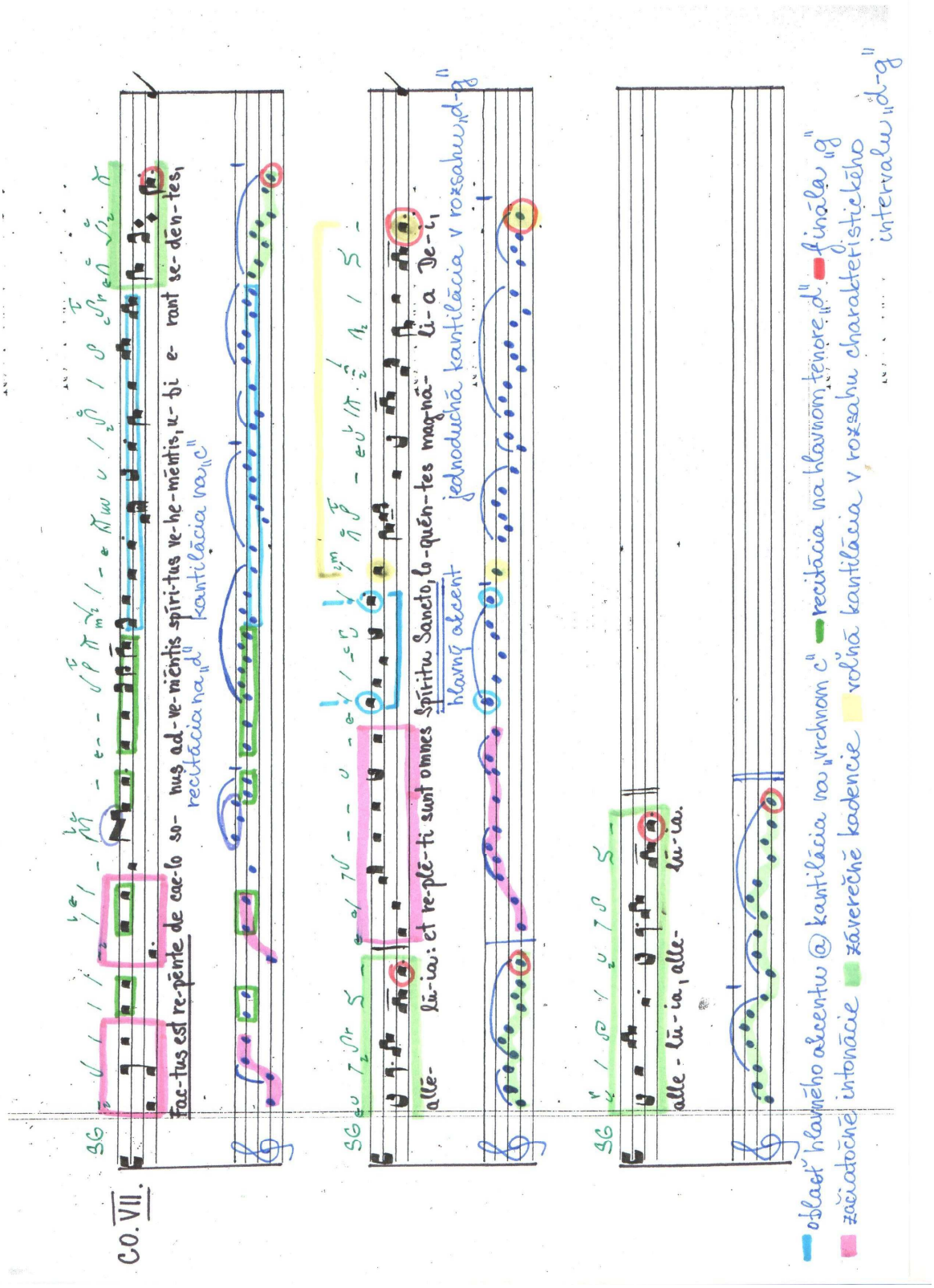
Príloha č. 34


IN. VI.
In mē- di-o Eccle-si-ae ape- ru-it os e- ius: et implē- vit e- um Dómi-nus spíritu sa- pi-ēn-ti-ae,
recitácia na „f"
kantilácia na „f"
VRCHOL
et in-tel- lēctus: sto-lam glō-ri- ae in- du-it e- um. Alle- lū- ia, alle- lū- ia.
ornamentácia na „f"
T.P. ornamentácia na „f"
Ž: Bonum est confi-tē-ri Dō-mi-no: et psálle-re nō-mi-ni tu-o, Al-tī-ssi-me.
hlavný tenor „f" prechodný tenor „a" vrcholná oblasť spevu žalmový tenor „a" finála „f"
začiatočné intonácie antifóny a žalmu vnútorné intonácie vnútorné intonácie antifóny a mediánta žalmu
záverečné intonácie

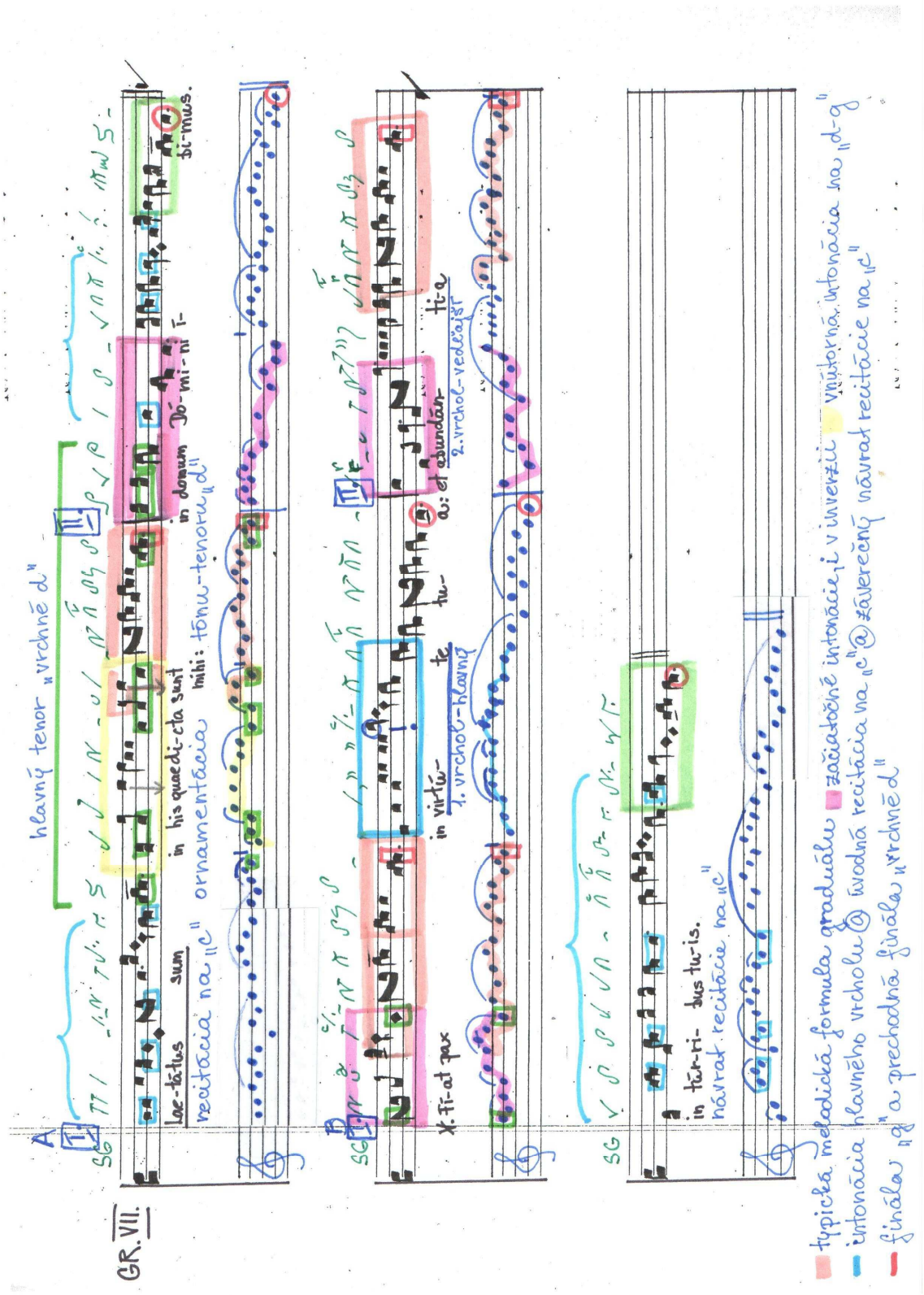
Príloha č. 35, č. 36



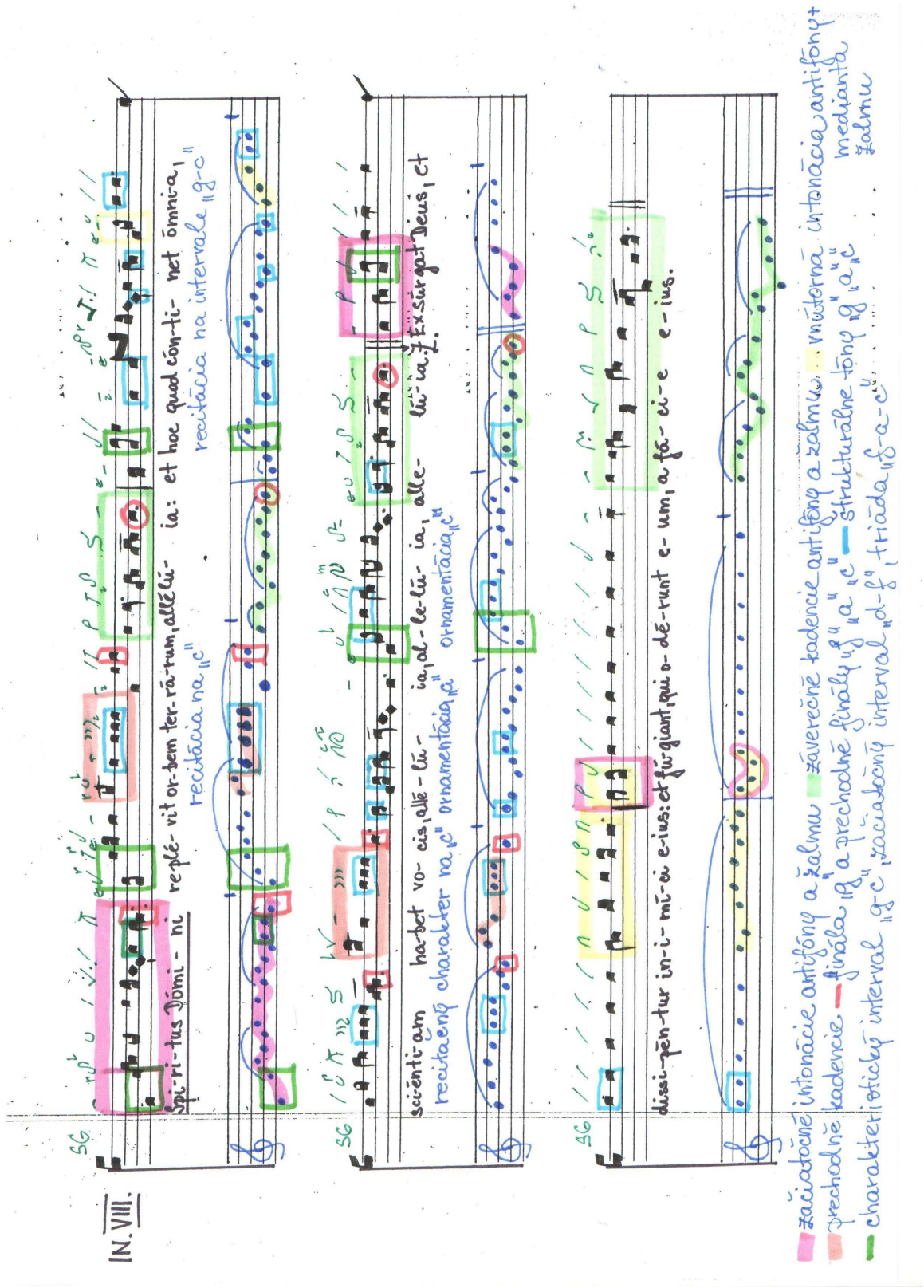
Príloha č. 37


Co. VII.
fac-tus est re-pēnte de cae-lo so- nus ad-ve-niēntis spíri-tus ve-he-mēntis, u- bi e- rant se-dēn-tes,
recitácia na „d"
kantilēna na „c"
alle- lū-ia: et re-plē-ti sunt omnes Spíritu Sancto, lo-quēn-tes mag-nā- lī-a De-i,
hlavný akcent
jednoduchá kantilēna v rozsahu „d-g"
alle - lū-ia, alle- lū-ia.
oblasť hlavného akcentu @ kantilēna na „vrchnom c" recitácia na hlavnom tenore „d" finálka „g"
začiatočné intonácie záverečné kadencie voľná kantilēna v rozsahu charakteristického intervalu „d-g"

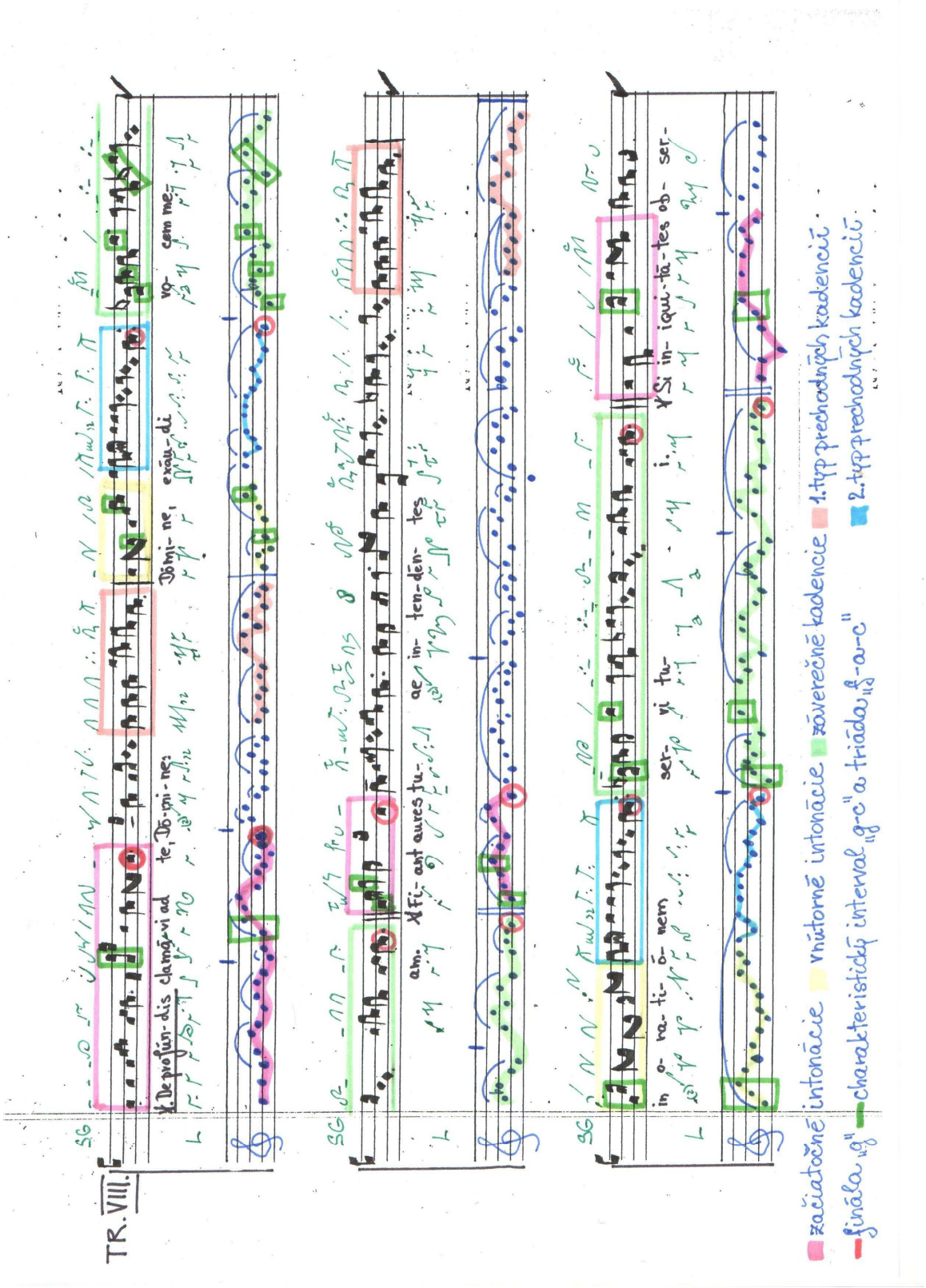
Príloha č. 38


GR. VII.
A
B
SG
hlavný tenor „vrchně d"
lae-tā-tus sum
in his quae di-cta sunt
in domum Dō-mi-ni ī-
ti-mus.
recitācia na „c"
ornamentācia
mihi: tōnu-tenoru „d"
in virtū-te tu-a
1. vrchol-hlavný
a: et abundān-
2. vrchol-vedľajší
ti-a
X. Fī-at pax
in tūr-ri-bus tu-is.
návrat recitācie na „c"
typická meladická formula graduálu
intonācia hlavného vrcholu
finála „g" a prechodná finála „vrchně d"
začiatočné intonācie, i v inverzii
úvodná recitācia na „c"
vnútorná intonācia na „d-g"
záverečný návrat recitācie na „c"

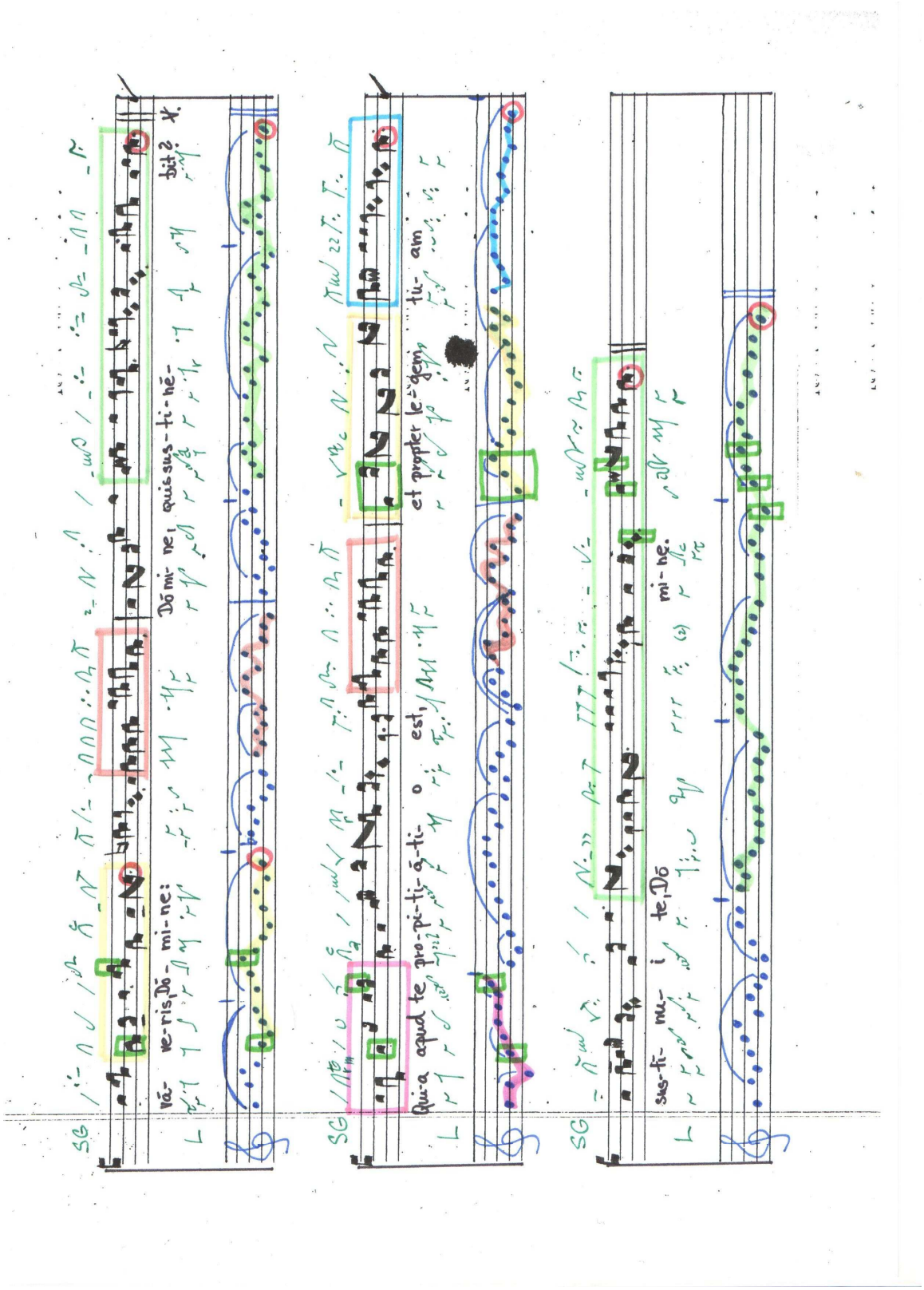
Príloha č. 39


IN. VIII.
SG
Spi-ri-tus Dómi-ni
replé-vit or-bem ter-rā-rum, allé-lū-ia: et hoc quod cón-ti-net ōmni-a,
recitācia na „c"
recitācia na intervale „g-c"
sci-ēnti-am ha-bet vo-cis, allé-lū-ia, al-le-lū-ia, alle-lū-ia. Ex surgat Deus, et
recitačný charakter na „c" ornamentācia „a" ornamentācia „c"
dissi-pēn-tur in-i-mī-ci e-ius: et fū-giant, qui o-dē-runt e-um, a fā-ci-e e-ius.
začiatočné intonācie antifóny a žalmu
záverečné kadencie antifóny a žalmu
vnútorná intonācia antifóny + medianta žalmu
prechodné kadencie
finála „g" a prechodné finály „f" „a" „c"
struktúrálne tóny „g" „a" „c"
charakteristický interval „g-c", začiatočný interval „d-f", triāda „f-a-c"

Príloha č. 40 (1/2)

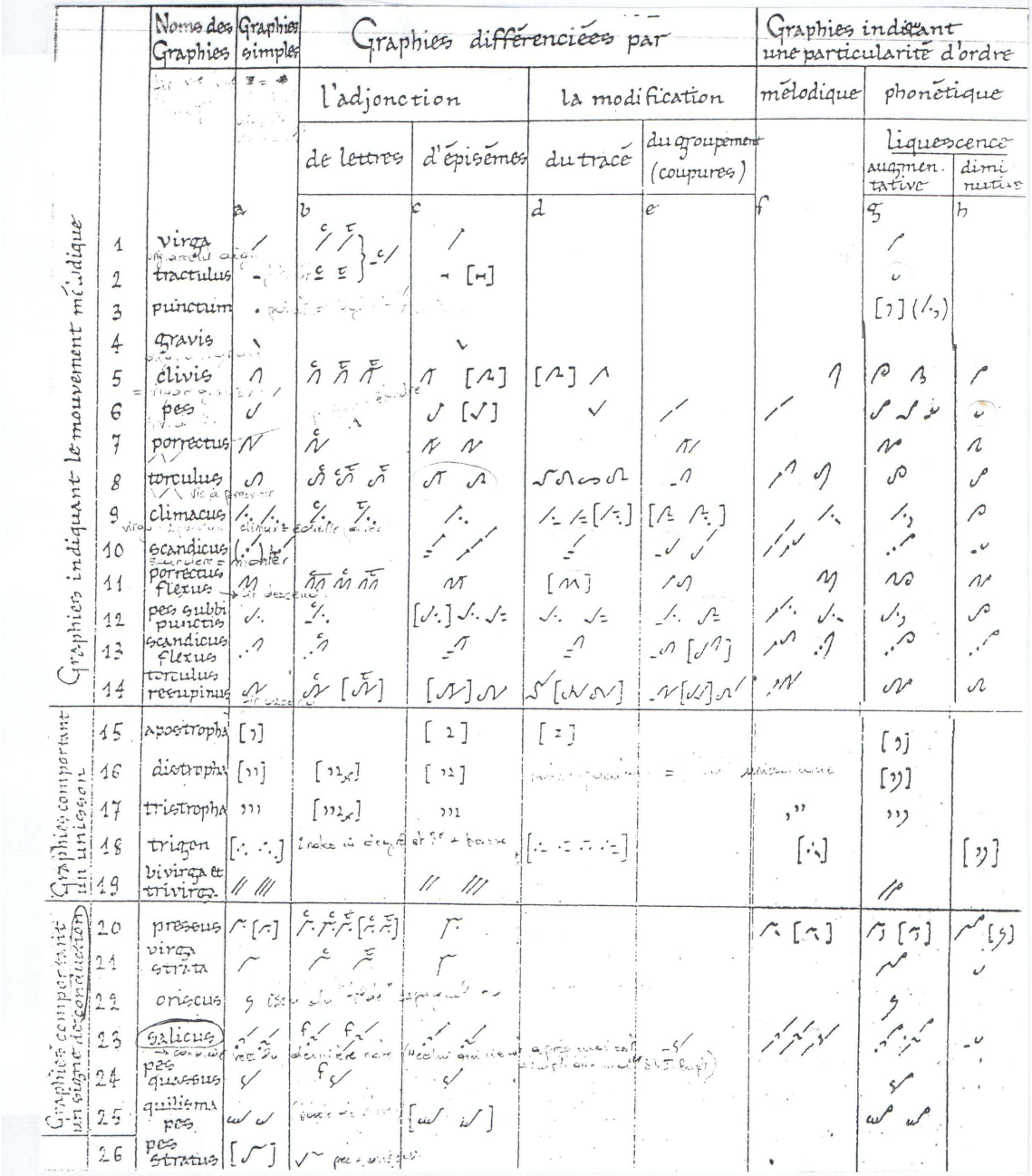


Príloha č. 40 (2/2)



Príloha č. 41 (1/2)

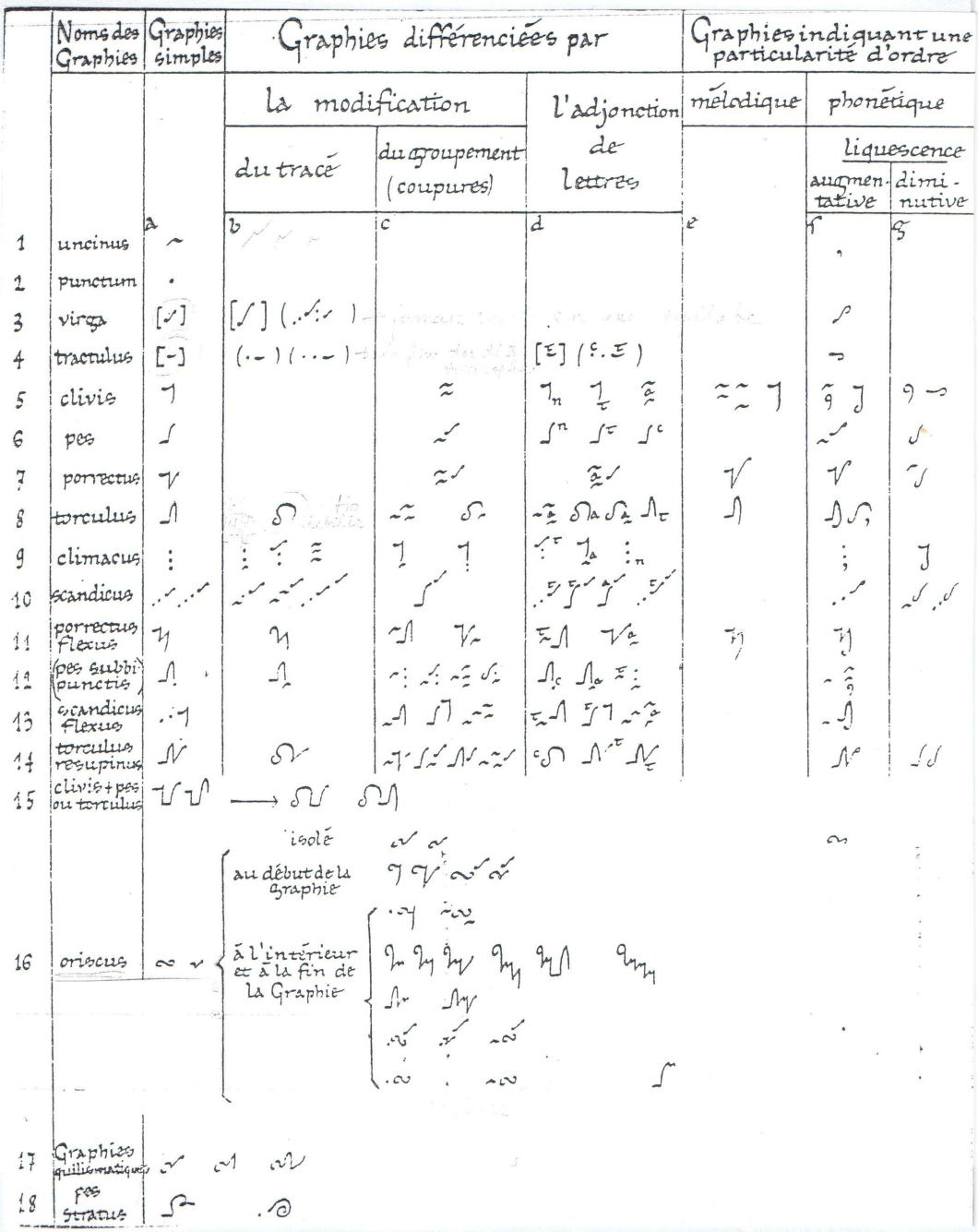
Prehľad neum notácie Sankt Gallen



Cardine, Dom Eugène: *Sémiologie grégorienne*. Solesmes 1970.

Príloha č. 41 (2/2)

Prehľad neum notácie Laon



Cardine, Dom Eugène: *Sémiologie grégorienne*. Solesmes 1970, 1983.

Príloha č. 42

VÝVOJ NEUM
Virga
Punctum
Podatus
Clivis
Torculus
Porrectus
Scandicus
Climacus