Harmonie, 11/2002

Nejmladší dějiny gregoriánského chorálu

Michal Rataj

Jestliže se dnes chceme podívat na nejmladší dějiny gregoriánského chorálu – mohli bychom je nazvat z dnešního pohledu snad dějinami před a po 2. vatikánském koncilu (1962 – 1965) - ocitáme se v poměrně složité situací. Nadále totiž nelze přemýšlet o bohoslužebném zpěvu katolické církve výhradně v souvislostech s liturgickou provozovací praxí, neboť reálné funkce celého gregoriánského fenoménu se začínají směrem ke konci minulého století zvolna proměňovat a gregoriánský chorál se stává hudební formou, která různým způsobem zasahuje i do sfér mimo vlastní liturgické dění. Jelikož máme dnes přehlédnout poměrně značný časový úsek (cca od r. 1850), pokusíme se v kontextu různých funkčních a významových linií gregoriánského chorálu celý text rozdělit do pěti hlavních bloků – 1. tradiční linie gregoriánského chorálu jakožto liturgického zpěvu, 2. liturgická reforma druhého vatikánského koncilu, 3. gregoriánský chorál v koncertní dramaturgii, 4. chorál v oblasti soudobé artificiální tvorby, 5. další „inspirace“ chorálem.

1. Tradiční linie aneb návrat k „čisté vodě“

S trochou nadsázky lze říct, že základy novodobých dějin gregoriánského chorálu byly položeny v roce 1833. Tehdy se započala rekonstrukce a znovuobnovení benediktinského kláštera v Solesmes ve Francii. Klášter se stal záhy klíčovým badatelským centrem zaměřeným zejména na chorální paleografii, tj. studium notového zápisu. První transkripci provedl již v roce 1856 Dom Paul Jausions, tehdy se jednalo o přepis rollingstoneského procesionálu ze 13. – 14. století. Krátce nato se začal ještě za přispění Doma Josepha Pothiera odvíjet jeden z největších projektů v moderních dějinách chorálu – monumentální faksimilová edice chorálních pramenů s názvem *Paléographie Musicale* (19 svazků, 1889 – 1958).

V roce 1903 vyšel vítězně z politicky rozpoluplného konkláve benátský patriarcha Giuseppe Sarto, Jeho papežské jméno Pius X je v období před 2. vatikánským koncilem neodmyslitelně spjato s významným zásahem do vnímání a provozovací praxe liturgické hudby, respektive gregoriánského chorálu jako takového. Ihned po svém jmenování – to už se mohl výrazně opřít o výsledky badatelského úsilí solesmeských mnichů – vydal ve spisu *Motu proprio* soubor instrukcí k provozovací praxi liturgické hudby a zejména pak vyzdvihl latinský chorál jakožto nejvyšší druh liturgické hudby. Jeho de facto puristický a dost radikální přístup významně urychlil vydávání dalších chorálních liturgických knih - *Kyriale seu ordinarium missae* (1905), *Graduale sacrosanctae romanae ecclesiae* (1908), *Antiphonale sacrosanctae romanae ecclesiae* (1912), zejména pak ale znamenal od dob Tridentského koncilu (1545 – 1563) výrazné obrácení pozornosti církve k původním „čistým“ chorálním formám a jejich všudypřítomné existenci v rámci římské liturgie.

(2.) Vatikánská revoluce

Již od konce 19. století začínají ovšem paralelně - zejména v německy mluvících zemích – sílit snahy o radikální proměnu „nedotknutelného monolitu“ římského liturgie. Tyto do určité míry protichůdné tendence jsou asi nejvíce spojovány s tzv. *liturgickým hnutím*, které se nakonec stalo jakousi masovou „lidovou přípravou“ jedné z největších církevních revolucí 20. století – liturgické reformy 2. vatikánského koncilu. K té se po dlouhých a pečlivých přípravách (a ovšem nemenším odporu silně konzervativní římské kurie) odhodlali koncilní otcové hned v samém úvodu Koncilu v roce 1962.

Předkoncilní liturgie byla především ovocem reformy papeže Pia V. z roku 1570. Od té doby byla vnímána zejména jako „poznávací znamení“ *latinské* církve, jako ochranný štít před „vnějším světem“, uzavřené a neprostupné posvátné dění nepřipouštějící zásah zvenčí, jako soubor přesně daných pravidel. Jednotný jazyk a silná (více či méně ctěná) tradice latinského bohoslužebného zpěvu tuto jednotu liturgie ještě více podporovaly. Tento pojem o římské liturgii byl 2. vatikánským koncilem převrácen naruby.

V prvé řadě koncil znovu oživil a vyzdvihl již dříve formulovanou zásadu, že liturgie „*je souhrnným zvěstováním církve*“, slavností společenství věřících. Byl tedy učiněn konec tzv. tichým mším, kdy kněz daleko od lidí odříkává liturgické formule, spolu s lidem (ne)trpělivě vyčkává, až „stočlenný“ sbor a orchestr dohrají patnáctiminutový „koncert“ jedné z částí ordinaria, anebo schola odzpívá latinské texty, kterým pramálo z přítomných rozumí. Končí liturgický monopol latiny a do bohoslužeb vstupují národní jazyky, budují se nové oltáře, kněz stojí čelem k lidem a lid se začíná aktivně podílet nejen na vlastním průběhu liturgie, ale i formování jejího specifického (národního, kulturního) charakteru. Toto zásadní obnovení a *otevření* liturgie se samozřejmě odrazilo i v reformě liturgické hudby.

Přestože je na prvním místě mezi všemi druhy hudby za *vlastní zpěv římské liturgie* vyzdvižen a znovu potvrzen gregoriánský chorál, v souladu s „laicizací“ liturgie jsou paralelně „oficiálně“ povoleny další - blíže nespecifikované - hudební druhy, které mohou plnit posvátnou roli bohoslužebného zpěvu v souvislosti s požadavkem aktivní účasti věřících, s přihlédnutím k národním kulturním a sociálním tradicím atd. Zároveň jsou vyzýváni hudební skladatelé k tomu, aby začali vytvářet „novou liturgickou hudbu“, která by reflektovala nové či staronové požadavky liturgie – posvátný charakter, těsnou vazbu hudby na liturgické slovo, aktivní účast věřících apod.

I přes důraz, který je v koncilních dokumentech kladen na význam gregoriánského chorálu, je jasné, že jeho reálná liturgická role jakožto „vlastního zpěvu církve“ v pokoncilní době značně slábne. Okamžiky, kdy během pokoncilní liturgie chorál zní, jsou spíše příležitostným (byť o to více slavnostním) připomenutím posvátné liturgické tradice římské církve. Gregoriánský chorál se však obecně v rámci nové liturgické praxe stal jedním z prvků veliké, rozmanité (a nutno říci, že ne vždy esteticky uspokojivé) množiny hudebních projevů znějících v liturgii populární hudbu nevyjímaje. Zde se již ale nacházíme za obsahovými hranicemi našeho článku.

3. Nová kariéra gregoriánského chorálu

Předně - pochopme tento titulek ve správných souvislostech. Není sporu o tom, že chorál jakožto hudební druh ve všech svých rozmanitých formách začíná v pokoncilní době žít mnohem „rozmanitější“ život, tedy i život mimoliturgický. Všeobecně sílící hudební historicismus, tj. silný badatelský zájem o objevování historických hudebních pramenů a interpretačních praxí, tyto tendence jenom podporuje.

Ani v pokoncilní době však nekončí obdivuhodné badatelské dílo benediktýnů v Solesmes. Na rozdíl od jejich prapůvodního zaměření na bádání v oblasti hudební paleografie se v druhé polovině 20. století přesouvá – v čele s Domem Eugéne Cardinem - akcent na studium *chorální sémiotiky*, tedy odhalování (rytmických) interpretačních detailů především raných neumatických rukopisů. Jedním z pozoruhodných a hmatatelných výsledků byla mj. v roce 1974 jakási srovnávací edice římského Graduálu. *Graduale Triplex* již svým názvem napovídá, že notový zápis probíhá paralelně ve třech úrovních a to jak v klasické „římské kvadratě“, tak ve dvou srovnávacích *neumatických* zápisech (viz obr. 2)

Již toto samotné zaměření solesmeského badatelského úsilí je výzvou pro praktické interpretační ověřování jeho výsledků, ale zároveň i pro rozvoj dalších konkurenčních badatelských škol. Obrovské rozšíření zájmu o historicky poučenou interpretaci gregoriánského chorálu je tak nasnadě - všichni dnes máme před očima nepřeberné množství

CD s řadou nejrůznějších – více či méně zdařilých – výsledků přístupů k interpretaci gregoriánského chorálu. Z hlediska jeho dějin je zde však důležitější fakt - chorál se stává TAKÉ *„mimoliturgickým hudebním artiklem“*, začíná žít svůj vlastní život mimo principielní rámec bohoslužby. „Vlastní zpěv římské církve“ se stává regulérní dramaturgickou jednotkou vedle historicky poučených interpretací Beethovenových symfonií či Bachových kantát.

4. Chorál jako věčná inspirace

Gregoriánský chorál prochází celými dějinami evropské hudby nejen jako bohoslužebný zpěv, ale více či méně skrytě i jako významný strukturální hudební element, který dal vzniknout polyfonii, který v mnohém ovlivňoval (a stále ovlivňuje) melodické myšlení a pojem o vztahu slova a hudby vůbec. Chorál byl a je kompoziční výzvou pro skladatele, byť se charakter této výzvy v průběhu staletí proměňuje. Jedním pólem takové kompoziční výzvy může být chorální melodie jako harmonický, melodický či jiný strukturální fundament, základní kámen, opěrný bod budoucí (nejenom liturgické) kompozice. Druhý pól pak může spočívat ve významové či obsahové vazbě toho kterého zpěvu (např. mariánské antifony, nebo hymnu ke konkrétnímu svátku) na sémantický okruh nové skladby. Není pochyb o tom, že právě 20. století (a jeho druhá polovina zejména) se svou nepřetržitě gradující polystylovostí a snad i neustále novým „hledáním témat“ vzdálenost takovýchto pomyslných pólů rapidně zvětšilo. Nejsou pak neobvyklé ani případy extrémně racionálního zacházení s chorálním materiálem (např. Němec Franz Martin Olbrisch ve skladbě *In nomine*), kdy melodická linie chorálního jednohlasu může posloužit jako zdroj číselné řady reflektující intervalovou stavbu melodie…

Zde by jistě bylo dobré zmínit dlouhou řadu autorů, jejichž hudební tvorba je s gregoriánským chorálem na nejrůznějších úrovních neodmyslitelně spjata – počínaje **Petrem Ebenem** tolik se zasloužívším (nejen!) o novou českou liturgickou hudbu v silné návaznosti na chorální estetiku a konče ojedinělými chorálními stylizacemi **Igora Stravinského** (např. Cantata z roku 1952). Na to ovšem není v tomto článku dostatek místa, a tak zmíníme za všechny alespoň autora, který vlil chorální kompoziční myšlení nejen do celého svého díla, ale – snad nepřeháníme – svého života vůbec. Je jím **Olivier Messiaen** (1908 – 1992).

Již takřka na počátku své kompoziční dráhy – v roce 1944, tehdy vydal publikaci *Technika mého kompozičního jazyka* – věnoval principům zpracování gregoriánského chorálu celou kapitolu (viz obr. 3) v tomto svém kompozičně-teoretickém credu. Celý jeho život byl spjat s aktivním působením (improvizujícího) varhaníka při bohoslužbách. Varhanám – nástroji, který 2. vatikánský koncil prohlásil za úctyhodný tradiční nástroj – věnoval Messiaen celoživotní kompoziční i interpretační úsilí proložené desítkami chorálních melodií. Jeho koncertní kompozice jsou nabité křesťanskou symbolikou, nakonec Messiaen sám o své hudbě hovoří jako o hudbě „katolické“. Je autorem-člověkem, u něhož padají kritéria rozlišení mezi hudbou koncertní, duchovní, liturgickou … to vše splývá v jeden mohutný monolit stojící – snad s drobnou nadsázkou – na mohutné tradici gregoriánského chorálu jdoucí napříč evropskými hudebními dějinami.

5. Chorál na taneční scéně?

Představa, jak se nad oblaky dýmu a hlavami „tripujících“ mládežníků v tanečním klubu vznáší chorální melodie patřičně doplněné všudypřítomným dunícím pulsem BPS 140 je skutečně bizardní, nicméně reálná. Jestliže jsme hovořili o 2. polovině 20. století mj. jako o období „hledání uměleckých témat“, pak je třeba otevřeně říci, že v otevřeném tržním prostředí showbyznysu dochází (k přirozenému) hledání témat tržních. Gregoriánský chorál jakožto „vlastní zpěv římské církve“ nebyl v tomto smyslu nikterak ušetřen. Snad se tak děje i díky zjevnému zájmu o pochybně definovanou „meditativní hudbu“, v souvislosti s níž na

trhu padají jakákoliv principielní rozlišení forem, tradic, či účelu. Úchylně přetvořený chorál v patřičně preparovaném pseudomeditativním hávu koupíme v každém supermarketu, popové hvězdy si kýčovitým použitím chorálních výtažků vylepšují svoji image a producenti si mnou ruce nad tím, jak se to všechno dobře prodává. I tuto rovinu je chtě nechtě zapotřebí vnímat v závěru seriálu o dějinách gregoriánského chorálu.

Člověk je tvor svobodný…

… a jako takový má možnost volby. Na jedné straně byla 2. vatikánským koncilem významným způsobem laicizována liturgie, což dalo všem věřícím možnost intenzivního a do té doby nemyslitelného aktivního prožívání liturgie včetně její hudební složky. S každým takovýmto rozšířením osobního či osobnostního pole působnosti však vzniká mnohem větší tlak (ostatně Koncilem akcentován) na osobní odpovědnost každého aktéra za sebe sama, za své křesťanské vzdělání, za schopnost vnímat liturgické dění v příslušných souvislostech celé dlouhé křesťanské tradice. Tato tradice je neodmyslitelně spjata s tradicí latinského bohoslužebného zpěvu, s jeho ojedinělou symbiózou s liturgickým slovem, s jeho řádem a komplexní existencí v životě církve. V tomto smyslu má každý z nás možnost jít takříkajíc „ke kořenům“ a vnímat soudobou existenci a význam gregoriánského chorálu v kontextu jeho výjimečné a ojedinělé posvátné tradice.