

Křesťanská hudba prvného tisíciletí (4)

ŠIMON MARINČÁK

HUDBA BYZANTSKEJ RÍŠE

ZÁKLADNÁ CHARAKTERISTIKA BYZANTSKEJ HUDBY

Byzantská hudba je stredoveký cirkevný chorál kresťanských Cirkví byzantského obradu. Tento pojem chápeme v dvoch zmysloch: v užšom a v širšom. V širšom zmysle slova je to hudba všetkých kresťanských cirkví byzantského obradu od

Slovenska a Podkarpatskej Rusi, pretože Konštantín a Metod mohli na tieto územia priniesť zo svojej vlasti práve tento najjednoduchší spev.² Pravda, je otázne, akú hudbu priniesli obaja bratia a v akej konkrétnej podobe.

Monastická hudba je pre hudobno-historický výskum najdôležitejšia, pretože práve kláštory boli centrami vyspelej byzantskej kultúry a umenia, ako aj

priniesť aj celkom nové údaje.

V tejto kapitole budeme hovoriť výlučne o hudbe liturgickej, duchovnej, posvätej. Byzantská hudba je hudbou pôvodnou a jedinečnou, ktorá má svoje vlastné charakteristiky, aj keď nie všetky z nich sú už dnes plne objasnené. Na jej vývoji sa podieľalo mnoho vplyvov, napriek tomu táto hudba nie je zmesou rôznych prvkov, ktoré by boli byzantskému kresťanstvu cudzie. Je to hudba pôvodná, typická, jedinečná, a takouto ju urobilo jedinečné byzantské hudobné umelecké cítenie.

Aj keď je byzantská liturgická hudba výlučne posvätná, drobné znaky profánnej hudby môžeme nájsť napr. v aklamáciách, ktorými sa ľud obracal na cisárov a dvorných hodnostárov, ako aj na členov cirkevnej hierarchie.

Byzantská liturgická hudba je 1) monodická, 2) vokálna a 3) vo voľnom rytme. Tieto tri pojmy sa teraz pokúsime vysvetliť.

1) Prvým charakteristickým pojmom byzantskej hudby je jej jednohlas (monódia – pozri 1. kapitolu). Neskôr sa v niektorých spevoch pri jej predvedení používa pridaný „ison.“ Ison je držaným tónom na jednej úrovni, zatiaľ čo melódia voľne plynie. Je to akýsi druh „pedálu,“ ktorý sa opiera o determinovaný tón a predvádza sa ústne. Je to akási obdoba prvotnej polyfónie na západe. Ison spievala väčšina zboru, melódiu spieval alebo sólista, alebo menšia skupina spevákov. Ison sa dal prerušiť, dokonca aj meniť po relatívne dlhom melodickom úseku.³ Zvuk isonu znie západným poslucháčom exoticky a charakterovo vytvára most medzi polyfóniou východu a polyfóniou západu. Melodika byzantskej hudby je založená na ôsmich modoch (stupniciach). Viac o tom napíšeme v časti o hudobnej teórii. 2) Termín vokálna hudba evokuje absenciu hudobných nástrojov. Dôvody, pre ktoré sa hudobné nástroje nedostali do použitia v chrámoch na východe, boli

Ak chcem plne oceniť funkciu hudby v byzantskej bohoslužbe, musíme pochopiť dva koncepty.

Prvý, ktorý bol bežný v gréckej teologickej a mystickej špekulácii až do zániku ríše, bola viera v anjelské prenášanie cirkevného chorálu. Bol to predpoklad, že prvá Cirkev zjednotila ľudí v modlitbe anjelský zborov.

Druhý bol koncept koinonie alebo „spoločenstva.“ Bol menej bežný, pretože po 4. storočí, keď bol koncept analyzovaný a zaradený do teologického systému, spojenie a „jednotnosť“ zjednocujúca klérus a veriacich v liturgickej bohoslužbe, mali menší význam.

Je to jedna z kľúčových myšlienok pre pochopenie množstva skutočností, pre ktoré dnes máme odlišné názvy.

vzniku obradu až dodnes.

V užšom zmysle slova je to cirkevná hudba Byzantskej ríše ako sa vyvinula v Byzancii od založenia jej hlavného mesta Konštantinopolu v roku 330 až po jej pád v 1453. Pod týmto pojmom rozumieme ako cirkevnú, tak aj sekulárnu hudbu. V Byzancii existovali tri druhy hudby: monastická, katedrálna a rustikálna.¹ Rustikálna hudba bola jednoduchá, praktizovaná v menších sídliskách. Dnes by sme ju nazvali ľudovou hudbou. Jej konkrétna podoba sa nám nezachovala, ale v Grécku v súčasnosti existuje výrazná snaha o jej znovuoobjavenie. Existujú isté hypotézy o podobnosti tejto hudby s hudbou prostopia na území

ochrancami pokladu byzantskej kultúry v najťažších dobách. Je pravda, že sa hudba a umenie pestovali aj na cisárskom dvore, ale po páde ríše boli kláštory jedinými ustanovizňami, ktoré aj naďalej udržiavali byzantské umenie a kultúru, preto sa dá predpokladať, že dodnes zachovaná monastická hudba obsahuje črty veľmi podobné črtám pôvodnej byzantskej liturgickej hudby.

Katedrálna hudba, teda liturgická hudba chrámov vo veľkých mestách pravdepodobne nikdy netvorila samostatný druh, keďže bola podstatne ovplyvnená monastickou hudbou. Táto hypotéza je však diskutabilná a podrobnejší a dlhodobjší výskum katedrálnej hudby môže

1 Kindler, „Byzantská hudba,“ 36.

2 Cf. Kindler, „Byzantská hudba,“ 36.

3 Cf. Kindler, „Byzantská hudba,“ 36.



opísané v 1. kapitole. Byzancia pokračovala v tomto trende a hudobné nástroje sa v chráme neobjavili. Dnes sa síce na niektorých miestach (napr. v Macedónii, v Malej Ázii) používajú aj hudobné nástroje, je však isté, že v Byzantskej cirkvi sa nástroje nikdy nepoužívali a nepoužívajú, až na niektoré drobné prípady v súčasnosti. Taktiež východné mníšstvo so svojim prísnyim asketizmom neobľubovalo hudobné nástroje v chráme, spočiatku sa dokonca aj samotná hudba pokladala za hriechu. Keďže vieme aký silný bol vplyv mníšstva v spoločnosti v Byzantskej ríši, je len pochopiteľné, že dnes sú hudobné nástroje vo východnom chráme cudzím prvkom.

3) Voľný rytmus neznamena negáciu rytmu, ale jeho voľné zloženie. Rytmus hudby je absolútne závislý na rytme textu. Najnovšie výskumy gréckych vedcov poukazujú na fakt, že rytmus byzantskej hudby bol zložitým komplexom viacerých rytmických prvkov.⁴

RANOBYZANTSKÁ DOBA – BYZANTSKÝ STAROVEK (4.-6. STOROČIE)

Aj keď sa jedná o prvú významnú fázu vývoja byzantskej hudby, správy o nej máme len okrajové. Tie pochádzajú z niekoľkých zachovaných dokumentov, ako napríklad z bohoslužobných kníh Typika, patristických spisov a spisov stredovekých dejín. Prvé zachované rukopisy byzantského chorálu pochádzajú z 9. storočia. Text je v nich podložený tzv. ekfonetickou notáciou.⁵ Z toho vyplýva ja fakt, že samotná notácia ešte nezachytávala melodickú líniu, označovala len isté zmeny intonácie spevu pri čítaní Apoštola alebo Evanjelia. Lekcionáre biblických čítaní v ekfonetickej notácii sa začali objavovať takmer jedno storočie skôr (teda už okolo 8. sto-

ročia) a používali sa až do 12. alebo 13. storočia. Zachovalo sa niekoľko príkladov hymnických textov od najstarších storočí gréckeho kresťanstva. Niektoré z nich ešte uplatňujú metrické schémy antickej gréckej poézie, avšak neskôr, azda aj vďaka zmene výslovnosti, sa tento systém mení. Typická grécka poézia sa v tej dobe postupne menila na byzantskú prózupoéziu, ktorá sa nerýmovala a obsahovala verše nepravidelnej dĺžky a akcentových vzoriek.

Najkratšia hymnografická forma tej doby je *troparion*. Troparion je krátky jednotrošový hymnus, alebo jeden z radu strof. Tento termín môže mať aj ďalší vedľajší význam – môže znamenať hymnus vložený medzi žalmové verše. Najznámejšími príkladmi troparií sú večerný hymnus Φως Ἰλαρόν (СВѢТЕ ТИХИЙ) zo 4. storočia, a Ὁ μονογεῖτης υἱός (ЕДИНРОДНЫЙ СЫН) pripísaný cisárovi Justinianovi I. (527 – 565). Pravdepodobne najstarším súborom troparií je súbor mnícha Auxentia (prvá polovica 5. storočia).

Ak chceme plne oceniť funkciu hudby v byzantskej bohoslužbe, musíme pochopiť dva koncepty. Prvý, ktorý bol bežný v gréckej teologickej a mystickej špekulácii až do zániku ríše, bola viera v anjelské prenášanie cirkevného chorálu. Bol to predpoklad, že prvá Cirkev zjednotila ľudí v modlitbe anjelský zborov. Tento pojem je určite starší než jeho opis v Apokalypse (Zjv 4:8-11), pretože hudobná funkcia anjelov je opísaná už v Starom zákone u Izaiáša (Iz 6:1-4) a u Ezechiela (Ez 3:12). Modelom pre pozemskú bohoslužbu Izraela bola nebeská bohoslužba (cf. Ex 25). Táto zmienka sa opakuje v spisoch prvých Otcov, ako napr. Klement Rímsky, Justín, Ignác z Antiochie, Athenagoras z Atén a Pseudo-Dionysios Areopagita, a neskôr aj v liturgických pojednaniach Nikolaša Kabasilasa⁶ a Symeona Solúnskeho⁷.

Efekt, ktorý mal tento koncept na cirkevnú hudbu, bol trojnásobný: 1) utvoril sa

veľmi konzervatívny prístup k hudobnej kompozícii; 2) stabilizovala sa melodická tradícia určitých hymnov; a 3) na nejaký čas sa udržala anonymita skladateľa. Pretože ak je chorál nebeského pôvodu, uznanie autora, ktorý hudbu prenáša potomkom, by malo byť minimálne. Obzvlášť to platí pri hymnoch známych ako prvé spievané anjelskými zborní – ako napr. Amen, Aleluja, Trishagion, Sanctus a Doxológia. V dôsledku toho bolo až do Palaeologskej doby pre skladateľa nepredstaviteľné podpísať sa v rukopisoch pod svoju skladbu.

Idey originalnosti a voľnej invencie podobnej invencii neskoršej hudby pravdepodobne na začiatku byzantskej doby neexistovali. Samotný pojem použitia tradičných formúl (alebo typov melódií) ako kompozičnej techniky ukazuje na archaický koncept v liturgickom choráli a je celkom v protiklade k voľnej, originalnej tvorbe. Zdá sa, že chorály byzantského repertoára z hudobných rukopisov z 10. storočia (mnohé z nich sa dostali na západ v čase štvrtej križiackej výpravy v rokoch latinského cisárstva na Východe 1204-1261), predstavujú finálny a jediný dodnes zachovaný stupeň vývoja, počiatky ktorého siahajú minimálne k 6. storočiu a možno dokonca aj k chorálu synagógy. Aké presné zmeny prebiehali v hudbe počas formatívneho stupňa je ťažké povedať, ale určité chorály, ktoré sa používajú dodnes, obsahujú charakteristiky, ktoré môžu veľa z danej témy objasniť. Obsahujú napríklad recitačné formuly, rôzne typy melódií a štandardné frázy, ktoré sú zjavné v ľudovej hudbe a inej tradičnej hudbe rôznych kultúr východu, vrátane židovskej hudby.

Druhý bol koncept koinonie alebo „spoločenstva.“ Bol menej bežný, pretože po 4. storočí, keď bol koncept analyzovaný a zaradený do teologického systému, spojenie a „jednotnosť“ zjednocujúca klérus a veriaticich v liturgickej bohoslužbe, mali menší význam. Je to jedna z kľúčových myšlienok pre pochopenie množstva skutočností, pre ktoré dnes máme odlišné

4 Cf. Troelsgård, *Byzantine Chant*; Hannick (ed.), *Rhythm in Byzantine Chant*.

5 Ekfonetická notácia je súbor znakov, ktoré slúžili na vizuálny pomoc spevákov, ktorý danú melódiu ovládal.

6 PG 150:368-492.

7 PG 155:536-699.

názvy. Vzhľadom k hudobnej praxi môže byť tento spôsob koinonie aplikovaný na prvotné používanie slova *choros*. Tento termín sa nevzťahuje na oddelenú skupinu poverenú hudobnými povinnosťami v rámci zhromaždenia, ale k zhromaždeniu ako celku. Svätý Ignác napísal Cirkvi v Efeze nasledujúcim spôsobom:

„...vy musíte každý človek z vás pridať sa k chóru aby ste priniesli harmóniu a zhodu, a prijatím základného tónu Boha v unisone, môžete spievať jednoducho cez Ježiša Kristus k Otcovi, aby vás on mohol počuť a prostredníctvom vašich dobrých skutkov poznať že vy ste časti Jeho Syna.“⁸

Výraznou črtou liturgického obradu bola aktívna účasť veriacich pri jej uskutočňovaní, obzvlášť pri recitovaní alebo spievaní hymnov, rezponzií a žalmov. Termíny *choros* (χορός), *koinonia* (κοινωνία) a *ekklesia* (ἐκκλησία) sa v prvotnej byzantskej Cirkvi používali synonymne. Septuaginta v žalmoch 149 a 150 prekladá hebrejský výraz *machol* (מחול = tanec) gréckym slovom *choros* (χορός). Následkom toho si prvá Cirkev požičala toto slovo z antického staroveku ako názov pre zhromaždenie v bohoslužbe a v piesni. Onedlho sa však začala prejavovať klerikalizujúca tendencia, a to najmä po jazykovej stránke. Obzvlášť zrejme to bolo po koncile v Laodicei, ktorého 15. pravidlo dovoľuje spievať na bohoslužbách len kanonickým „spevákom“ stanoveným Cirkvou. Slovo *choros* začalo naberať význam špeciálnej kňazskej funkcie v liturgii – práve tak ako architektonicky sa chór stal vyhradenou časťou blízko svätyne. Napokon sa *choros* stal ekvivalentom slova *kleros*.

Vrchol tejto doby je spojený s vývojom rozsiahlej hymnografickej formy – *kontakion*. Táto forma sa začala objavovať v 5. storočí. Kontakion je dlhšia prepracovaná metrická kázeň možno sýrskeho pôvodu. Vrchol jej vývoja nachádzame v tvorbe sv. Romana Meloda (6. storočie). Táto dramatická kázeň, ktorá obvykle parafrázuje nejaký biblický príbeh, obsahuje približne od 20 do 30 strof a spievala sa počas rannej bohoslužby (*orthros*) v jednoduchom a priamom sylabickom štýle (jedna nota na slabiku). Najstaršie zachované hudobné verzie sú však vysoko „melizmatické“ (to jest mnoho nôt na jednu slabiku textu) a patria do obdobia 9. storočia a neskôr. V tej dobe už boli kontakia redukované na *prooimion* (προοίμιον – úvodný verš) a prvý *oikos* (οἶκος – strofa).

Zachovaná hudba kontakii je vysoko melizmatická a rytmus textu v nej slúži viac-menej ako estetická podpora súdrž-

nosti skladby.⁹ Jediný dodnes zachovaný kontakion je Akathistos.

VRCHOLNÁ DOBA – DOBA KÁNONOV (7.-8. STOROČIE)

V druhej polovici 7. storočia bol kontakion nahradený novým typom hymnu, kánonom. Počiatky kánonu sú spojené so sv. Andrejom z Kréty (cca 660 – cca 740) a jeho vývoj je spojený so sv. Jánom z Damasku a Kozmom z Jeruzalema (oba z 8. storočia).

Kánon je v podstate hymnodický komplex (súbor hymnov) pozostávajúci z deviatich ód. Každá z týchto ód bola pôvodne tematicky spojená s deviatimi biblickými chválospevmi (ódami), či už prostredníctvom príslušnej básnickej narážky, alebo priamou citáciou textu. Každá óda pozostávala z úvodného *troparia* = *heirmosu*, nasledovaného troma, štyrmi alebo viac *tropariami*, ktoré boli presnými metrickými reprodukciami *heirmosu*. Vďaka tomu umožnili aplikáciu rovnakej hudby na všetky *troparia*.

Všetkých deväť *heirmoi* sa však metricky vzájomne nepodobá. Celý kánon

mala niekoľko strof, ktoré sa spievali na rovnakú melódiu.¹⁰

Heirmoi v sylabickom štýle sú zhromaždené v zbierke podľa toho nazvanej *Heirmologion*. Tento objemný zväzok sa prvýkrát objavil v polovici 10. storočia. Obsahuje viac než tisíc modelov *troparií* (*heirmoi*) organizovaných do oktoechu (osem-modového hudobného systému).

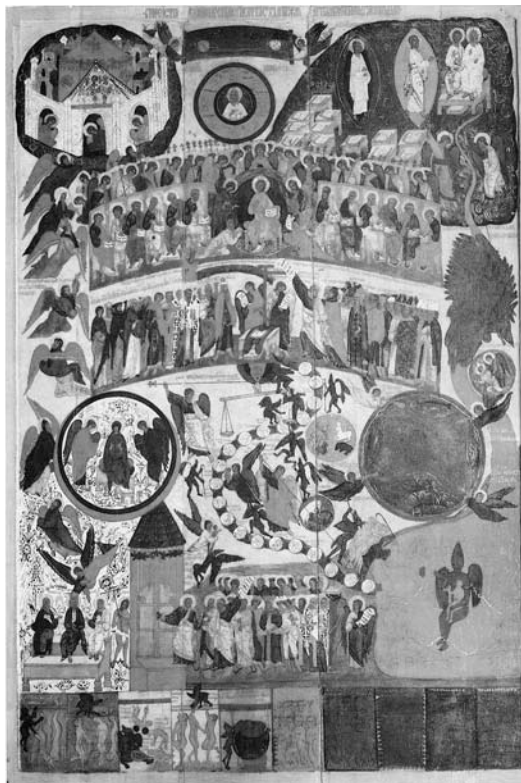
Iný druh hymnu, dôležitý pre svoje množstvo a pre rozmanitosť jeho liturgického použitia, je *sticheron* (στίχηρον). Sviatočné *stichera*, ktoré doprevádzajú fixný žalm na začiatku a konci večierne, a *psalmódie Chvál Utierne* (Αἵνοι), existujú pre všetky špeciálne dni roka, nedele a dni v týždni počas Veľkého pôstu, a pre striedavý cyklus ôsmich týždňov podľa poriadku modov začínajúceho Veľkonočnými sviatkami. Ich melódie uchované v *Sticherarione* sú značne viac prepracované a rôznorodejšie než v tradícii *Heirmologionu*.

MELODOVIA

Významná bola funkcia *meloda*¹¹. Melodovia čiastočne obnovili klasic-

kú pozíciu tvorca poetického slova a tiež sprostredkovateľa *mēlos-u*, teda hudby. Kompozícia, ktorá vznikala, bola dielom jediného autora bez akéhokoľvek iného sprostredkovateľa. To platilo obzvlášť vtedy, keď *melodos* sám bol aj spevákom vlastného hymnu. S veľkou jasnosťou sa načrtáva *nómos* (νόμος), teda normatívny zákon melódie, ktorý bol charakteristický pre byzantskú hudbu všetkých čias. Vieme, že v najstaršom štádiu sa hudba pravdepodobne modelovala na poéziu a mala obmedzený počet formúl, keďže ústne podanie týchto archaických spevov nepovoľovalo voľnú invenciu, ktorá bola prípustná neskôr. *Melodos*, ktorý komponoval poéziu hymnu, vypracoval aj melódiu dobre vediac, ako vložiť slovo do melodickej línie. Melodova aktivita čo sa týka čisto hudobnej kompozície nesmie byť minimalizovaná. Pri kompozícii hudby sa vyžadovala vysoká dávka osobného génia, vzhľadom na nároky kladené na finálne hudobné dielo. Skladateľ musel dokonale organizovať hudobný materiál a zároveň sledovať poetickú hladkosť filologickými kritériami. Takto vzniknutá dokonalá skladba založená na princípoch *nomos-u* upevnila základy pre budúci vývoj byzantskej hudby.

Podobne ako v ikonografii, aj v hudbe panoval princíp, že autorom diela je Svätý Duch. Samotný človek je len nástrojom, ktorý prenáša duchovné „údaje“ do jazyka zrozumiteľného ľuďmi. Preto byzant-



tak obsahuje deväť nezávislých melódií. Všetky z nich sú hudobne zjednotené rovnakým modom (stupnicou), a textovo odkazmi na všeobecnú tému liturgickej príležitosti. Zvyknú byť zjednotené aj akrostichom.

Čo sa týka hudby kánonov, v Byzancii v tej dobe viachlas nebol známy. Termín kánon znamenal jednohlasnú vokálnu skladbu zložená z ód, z ktorých každá

8 Cf. Levy, „Byzantine Music.“

9 Kindler, „Byzantská hudba doby Justiniana,“ 36.

10 Cf. Kindler, „Zlatý kánon,“ 36.

11 *Melodos* (μελοδός) bol byzantský hudobný básnik.

skí skladatelia nikdy nehládali originalitu, nesnažili sa vytvoriť dielo, ktoré by nieslo charakteristiky ich génia. Doba poznačená tvorbou melodov trvala asi 5 storočí. Celé obdobie môžeme rozdeliť na dve časti: 1) obdobie starších melodov,

jinách. Jedným z dôvodov bola aj absencia podobného vývoja plastických umení a hudby. Byzantská teologická tradícia obsahovala iné hudobné a umelecké perspektívy. Výrazne badateľné je to najmä na cirkevnej ikonografii, kde západ-

známejšími spisovateľmi a skladateľmi boli napríklad Jozef Hymnograf († 883), Metrofanes, biskup zo Smyrny († cca 910), Metod († 846), a ďalší. Najznámejšími však sú cisár Lev VI. Múdry (886 – 912), Konštantín Porfyrogenetos (913 – 959), a mníška Kasia (9. storočie). Konštantín Porfyrogenetos je známy svojím autorstvom 11 hymnov nazvaných *Exaposteilaria* (Ἐξαποστειλάρια). Jeho predchodca cisár Lev VI. (886-912) sa zase preslávil 11 hymnami nazývanými *Heothina* (ἑωθινόν).

Hymnografi tej doby boli zároveň aj hudobnými skladateľmi, teda po napísaní textu zložili aj hudbu, na ktorú sa potom daný text spieval. Hudba obdobia po ikonoklazme by sa dala prirovnať hudbe protireformácie na západe. Na jednej strane táto hudba stratila istú integritu, najmä integritu vo vzťahu k minulosti, ale na druhej strane sa v nej objavili nové kvality, ktoré vznikli pri snahe prekonať negatívne dedičstvo minulosti.¹⁶ Jedná sa o istú renesanciu vrcholnej doby kontakii a kánonov, o snahu navrátiť sa k dobe považovanej za dokonalejšiu. Táto hudba je tiež výnimočne dôležitá pre hudbu karpatskej oblasti, pretože práve v hudbe tejto doby vyrastali bratia Konštantín a Metod, neskorší vierozvestcovia.

Profil vonkajších a vnútorných aspektov byzantského kompozičného umenia sa dá historicky vystopovať a následne aj opísať. Na počiatku bola hudba viac-menej len pokornou nositeľkou poézie. Keďže však v sebe obsahuje dostatočný harmonický element, postupne sa oslobodila z textového spútania a vyvíjala sa na základe svojej vlastnej vitality. V tej dobe sa na scéne hudobných dejín objavil nový druh hudobníka – skladateľa, tzv. *melourgós* (μελουργός). Osobnosť a kompozície melurgov poznačili svojim kompozičným umením jednu z najdôležitejších etáp v dejinách byzantskej hymnografie.

Hudobné umenie sa začalo osamostatňovať. Melurgos, ktorý sa tešil oveľa väčšej nezávislosti v porovnaní s melodom, bol stále viazaný zákonom *nómos*, jediným a najvyšším sprostredkovateľom byzantského spôsobu vyjadrovania. Táto viazanosť spôsobila, že noví skladatelia podľa vkusu doby obnovovali staré modely. Štýl, ktorý postupne vznikal, by sa dal nazvať aj kalofonickým.¹⁷ Tento štýl sa rozvíjal najmä v centrách, kde sa vyskytovala nejaká osobnosť protopsalta, alebo maistora.

Toto kompozičné umenie sa nazývalo aj Papadickým (od παπάδες = Otcovia). Protopsaltés bol nazývaný aj *Lampadarios*: jeho úlohou bolo niesť pochodň patriarchu v ľavej časti chrámu. Maistor, zároveň nazývaný aj *Domestikos*, stál na pravej strane a počas slávnostných služieb držal pochodň cisára.



trvalo po 7. storočie; 2) obdobie od 7. po 9. storočie. Najväčší rozkvet činnosti melodov bol v 5.-6. storočí. Najznámejšími melodmi boli Ciriakos, Romanos „Melodos“ a Anastasios; v 7. storočí je najznámejším Andrej Krétsky, Sofrón Jeruzalemský a German Konštantinopolský; v 8. storočí Ján Damaský a dvaja Kozmovia zo Sv. Sábu; v 9. storočí Teodor a Jozef Studitský, Kasia a Jozef Hymnograf.¹² Žiaľ, ich diela sa nezachovali v pôvodnej podobe, ale len cez neskoršie úpravy.

Významným krokom v zachovaní diel týchto melodov a hymnografov bol vznik hudobnej notácie. Koncom 11. storočia sa notácia stala dokonalejšou a bola schopná zachytiť aspoň základné črty melódií. Ku každej slabike sa prikladala jedna neuma, neskôr sa sformovali skupiny 2, 3, 4 a viacerých zvukov. Zvuk, ktorý bol spočiatku sylabický, sa stáva vokalizovaným, postupne sa obohatil o koloratúry a melizmy, ktoré najmä v dobe úpadku preštrukturalizovali každý druh hudby. Rozdiel medzi melizmou a koloratúrou tkvie v tom, že kým melizma je organickým prvkom melódie, koloratúra je len melodickou variáciou už existujúceho modelu.¹³

BYZANTSKÁ HUDBA PO IKONOKLAZME – BYZANTSKÁ RENESANCIA (9.-12. STOROČIE)

Byzancia nezažila „renesanciu“ v tom zmysle, ako tomu bolo v západných kra-

ná idea obnovy (motivačnej a tematickej) nenachádza svoje pole pôsobnosti. V Byzancii môžeme hovoriť o obnove v zmysle návratu k pôvodnej správnej úcte transcendentna zobrazenom ikonami a hudbou.

Ikonoklazmus neznamenal len ničenie obrazov. Toto hnutie malo oveľa väčší dosah na kultúrny život v Byzantskej ríši. Ikonoklazmus prakticky znamenal aj prenasledovanie akýchkoľvek prejavov vyššej kultúry, inteligencie, umenia, duchovného života a integrity ľudskej osobnosti.¹⁴

Ikonoklazmus zachvátil Byzantskú ríšu v dvoch obdobiach. Prvé trvalo od 717 až do 813, druhé od 813 až do jeho úplnej porážky v roku 843.¹⁵ Jedným z najvýznamnejších bojovníkov proti tejto heréze bol aj sv. Teodor z kláštora Studios (Στουδίος) v Konštantinopole († 826). Zaujímavou zhodou okolností bol tento kláštor, nachádzajúci sa priamo pred zrakmi cisárskeho dvora a patriarchu, uchránený pred výraznejšími prenasledovaniami. Teodor Studitský je známy aj ako hymnograf. Je autorom hymnov nazvaných *Anabathmoi* (ἀναβάθμοι – Ἐπεννηία). Anabathmoi sú antifóny obsahujúce tri verše. Je ich osem – každý z nich je napísaný v jednom z byzantských modov.

Kláštor Studios bol centrom hymnografickej a hudobnej tvorby. Medzi jeho naj-

14 Cf. Kindler, „Byzantská hudba po ikonoklazmu,“ 36.

15 Viac detailov v Zástěrová, *Dějiny Byzance*, 106-134.

16 Kindler, „Byzantská hudba po ikonoklazmu,“ 38.

17 Cf. Tardo, *Antica Melurgia Byzantina*, 76-77, 93.

12 Cf. Tiby, *Musica bizantina*, 129 a ďalej.

13 Cf. Ferrara, *Musica bizantina*, 10.