

Racek, Jan

**Sur la question de la genèse du plus ancien chant liturgique tchèque
"Hospodine, pomiluj ny"**

In: *Magna Moravia : sborník k 1100. výročí příchodu byzantské mise na Moravu*. Vyd. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1965, pp. 435-460

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/119656>

Access Date: 25. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

SUR LA QUESTION DE LA GENÈSE DU PLUS ANCIEN CHANT LITURGIQUE TCHÈQUE „HOSPODINE, POMILUJ NY“

Dédié à mon collègue Bohumír Štědroň

Les prémisses les plus anciennes à l'histoire musicale continue chez les Slaves d'Ouest ont commencé à se former, sans doute, au cours du 9^e siècle après que le christianisme a pénétré dans le territoire de la Grande-Moravie, alors dans le domaine actuel des régions tchèques et slovaques.¹ Aujourd'hui nous savons avec sûreté que le christianisme se trouvait en Moravie, dans le premier stade de son développement, déjà avant l'arrivée de la mission chrétienne formée par les frères Cyrille (Constantin) et Méthode, deux moines grecs de Salonique, ce qui est d'ailleurs connu d'après leurs biographies rédigées en vieux-slave.²

Contre toute attente, ce témoignage-ci a été, dans les dernières années, confirmé et mis sur une nouvelle base grâce aux découvertes presque sensationnelles faites dans la Moravie du Sud. Les archéologues tchèques ont découvert l'existence de seize bâtiments d'église bâtis au 9^e siècle (Staré Město, Sady et Modrá près de Uherské Hradiště, Mikulčice près de Hodonín, Pohansko près de Břeclav et d'autres).³ Dans ces espaces relativement assez étendus on cultivait déjà, et d'une manière systématique, un plein chant liturgique, parce que l'office n'était accompagné que par le chant. Il n'y avait pas de basse messe.⁴ A cette époque, on chantait surtout la forme centrale liturgique de la messe et l'office (officium). C'était un chant choral dont l'exécution dépendait des facultés des moyens d'exécution disponibles. A sa dernière extrémité, ce chant liturgique était exécuté, en cas de nécessité, par un seul prêtre officiant. Le peuple qui y assistait, probablement ne prenait part au chant liturgique que par des réponses.⁵

Par conséquent, on peut constater que les débuts rudimentaires de la culture musicale sur le territoire tchèque peuvent être mis, et avec de bonnes raisons, dans la première moitié du 9^e siècle, alors dans une époque où l'activité de la mission chrétienne en communauté avec des influences culturelles des Francs pénétraient successivement dans la région de la Moravie et de la Slovaquie actuelle comme une dominante manifestation de l'effort culturel de ce temps-là. C'est avec le christianisme et la liturgie chrétienne que le chant choral liturgique a pénétré dans le territoire des pays tchèques et slovaques.

Un considérable changement dans la liturgie ainsi que, sans doute, dans le chant liturgique lui-même a eu lieu dans la seconde moitié du 9^e siècle après l'arrivée des missionnaires de Salonique, des frères Cyrille (Constantin) et Méthode en Moravie (863).⁶ Vers la fin du 9^e et au début du 10^e siècle, la liturgie slave de Cyrille et Méthode a pénétré même sur le territoire de la Bohême actuelle, bien que la liturgie latine se fût consolidée surtout après la fondation de l'évêché de Prague (973).⁷ Quand même la liturgie slave et sans doute le chant liturgique slave n'ont pas disparu et ils se sont propagés sur tout le territoire des pays tchèques. Au 10^e siècle, par exemple, on cultivait la liturgie slave probablement dans le domaine de la famille Slavník, dans l'église Saint-Georges au château de Pra-

gue, dans les sanctuaires de Levý Hradec et Budeč, mais surtout dans l'abbaye de Sázava, fondé par saint Procope en 1032 au temps du prince Oldřich (1012—1034). On peut supposer que dans tous ces lieux un chant choral d'église ait été exécuté non seulement pendant les messes, mais aussi pendant les Rogations ou les Matines, c'est-à-dire soit en latin, soit en vieux slave comme à cette époque de bilinguisme les deux langues s'infiltraient par leur usage commun. De même il y avait une infiltration mutuelle et une symbiose de la liturgie orientale à la fois méditative et proluxe avec la liturgie occidentale qui était sensiblement plus brève, plus objective et concrète.⁸

D'après ce que nous avons dit sur les découvertes dans le rayon archéologique, préhistorique, philologique et dans celui de l'histoire des lettres on peut conclure à bon droit que les traditions slave, byzantino-orientale ainsi que celle de Cyrille et Méthode vivaient presque dans toute la culture tchèque à partir de la fin du 9^e jusqu'à la fin du 11^e siècle bien qu'il fût encore douteux si la culture de Cyrille et Méthode ait pris sa fin dans l'abbaye de Sázava où, en 1080, la liturgie slave a été définitivement supprimée, tandis que la convention du même couvent n'a été dissoute qu'en 1097. Comme selon toute apparence il y avait, dans les pays tchèques, plus de centres de la culture slave de Cyrille et Méthode, on en peut déduire avec assez de vraisemblance que l'ancienne culture slave n'ait pas disparu, et probablement assez longtemps, de la connaissance du peuple tchèque.

Le manque absolu du matériel documentaire de musique notée n'a pas encore permis de résoudre d'une manière scientifique la disputable question si l'influence due à Cyrille et Méthode ainsi que son composant byzantino-oriental ont agi sur le chant liturgique tchèque de ce temps-là bien que nous sachions aujourd'hui que les autres manifestations tchèques de l'art médiéval, surtout celles des lettres et des arts plastiques (par exemple l'architecture d'église et les métiers artistiques) ont subi une influence de la culture orientale byzantine et de sa tradition culturelle. Les premiers monuments du chant et de l'hymne tchèques ont dû se développer légitimement, en suivant un ordre logique, des traditions de l'ancienne liturgie slave d'orientation de Cyrille et Méthode comme une sorte de réaction contre la culture du chant grégorien canonisé d'après un rite rigide et contre le style mélodique grégorien. Pareillement on a donc tâché d'expliquer la genèse des formes musicales nongrégoriennes dans la musique européenne au moyen âge (les sequences et les tropes). Un procès fort intéressant de popularisation d'un artificiel style mélodique grégorien s'est donc réalisé par l'adaptation tropique des modèles liturgiques, c'est-à-dire par un procédé curieux que le matériel tonique canonisé a été dérangé par un élément autochtone de tropisation. En sorte de réaction contre les mélismas ont a syncopé des passages mélodiques et les mélismas ont été raccourcis: on s'est servi d'une syllabisation et l'élément rythmique a été entassé dans des formes rythmiques plus symétriques.

I.

Un exemple instructif et en même temps assez rare de tchéquisation de la mélodie grégorienne dans un chant choral tchèque est offert par le plus ancien chant liturgique tchèque qui s'est conservé, *Hospodine, pomiluj ny* (Seigneur, aimez-nous) et qui appartient aussi aux plus anciens monuments de la musique tchèque. Evidemment, ce chant choral a pris son origine dans la même sphère de la culture mixte latine et byzantine ainsi que celle de l'ancien-slave

et tchèque comme les plus anciens monuments tchèques plastiques et littéraires de l'époque du 10^e au 12^e siècle (Les *Lettres de Kiev*, la *Légende de saint Wenceslas*, les *Fragments glagolitiques de Prague* etc.). Il est bien remarquable que ces premiers monuments tchèques sont loin d'être primitives comme les ouvrages barbaresques. Au contraire, il s'agit des créations artistiques admirables qui nous paraissent comme le gain d'une tradition artistique des anciens Slaves et d'un effort culturel millénaire et byzantino-grec.

Le chant *Hospodine, pomiluj ny* (dorénavant on va se servir de l'abréviation HPN) a excité une grande attention des slavistes tchèques et slaves, des philologues, des historiens des lettres, des historiens du moyen âge ainsi que des musicologues dont les études ont été concentrées sur l'hymnologie médiévale. Par conséquent, il y a déjà beaucoup de travaux précieux qui ont été voués au chant choral HPN.⁹

La plupart des savants qui ont voué leurs travaux au chant HPN supposent que la première mention du même chant se trouve dans la Chronique tchèque de Kosmas (Chronica Boëmorum du 12^e siècle) et que cette mention-ci se rattache aux années 973 et 1055. On a le droit de douter sérieusement de cette hypothèse en ce qu'elle se rapporte à notre chant, car dans les deux mentions, comme on va le voir un peu plus tard, Kosmas au fond ne parle pas de la chanson. L'exclamation *Kerlessu* dont Kosmas parle à l'occasion de l'intronisation solennelle de l'évêque Dietmar en 973, ne doit pas encore être identique au chant HPN, car on peut supposer avec bien de probabilité que Kosmas n'aurait pas cité ce chant-ci en commençant par sa fin.¹⁰ Des gens simples et non érudits (*simpliciores et idiotae*) criaient donc simplement le terme *Krleš*, tandis qu'à l'occasion de l'élection de Spytihněv II en 1055, après la mort de Břetislav I^{er}, on chantait le doux chant *Kyrieleison*.¹¹

Mais cette mention même ne doit pas se rapporter au chant HPN, car sauf le *Kyrieleison* nous n'y trouvons rien qui rappellerait notre chanson (or de nouveau la question s'impose, si Kosmas aurait cité notre chant en commençant par la fin, c'est-à-dire par son refrain). Václav Flajšhans (Nejstarší památky jazyka i písemnictví českého, 42—45) juge, d'après cette indication de Kosmas, sur un trope aujourd'hui disparu, mais pas sur le chant HPN. Dobroslav Orel a constaté (Hudební prvky svatováclavské, 58) que Kosmas en connaisseur du chant choral romain s'opposait à la liturgie slave et pour cette raison déjà il n'aurait pas idée de citer le chant HPN. Surtout Kosmas n'appellerait pas ce chant "*cantilena dulcis*", comme il refusait tout ce qui lui venait de la liturgie slave. Aussi František Pokorný doute-t-il que la mention de Kosmas se rapporte au chant HPN, car le terme "*cantilena — canticum*" varie au temps de Kosmas et de ses successeurs quant à son contenu et il possède plusieurs significations.¹² Le terme *cantilena* servait alors à désigner un air mélodique ou une mélodie en général. Car même vers la fin du 14^e siècle, un moine du cloître de Břevnov désigne le chant HPN comme *canticum* et il traite la chanson "*ex professo*", quoique le terme *cantilena* paraisse seulement au 14^e siècle.¹³

On peut alors constater que rien ne nous autorise à conclure, en sortant du passage de Kosmas cité plus haut, sur le chant HPN. Bref nous n'y trouverons rien qui nous pourrait encore rappeler le chant HPN. Il en résulte qu'il n'est pas nécessaire d'identifier une formule glagolitique renouvelée par saint Adalbert (Vojtěch) avec une cantilène kyrielle que nous ne connaissons pas plus précisément. D'ailleurs il est douteux du point de vue esthétique si la mélodie du texte

glagolitique pût être appelé „*dulcis*“ même dans notre forme évoluée et tardive.

Dans nos sources, on a indiqué que le chant HPN a été chanté dans plusieurs batailles. Il paraît que c'était pour la première fois dans la fameuse bataille de Chlumec en 1126, livrée entre Soběslav I^{er} et le roi Lotaire où les Allemands ont été battus. Or cette nouvelle est racontée par Václav Hájek seulement, tandis que le continuateur de Kosmas raconte que les combattants tchèques n'y chantaient que *Kyrie eleison*.

C'est pour la première fois que le chant HPN est mentionné par son incipit chez le continuateur de Kosmas qui a raconté, en raccourci, l'histoire de l'insurrection de Přemysl Otakar II contre le roi Václav I^{er} en 1248—1249 et dont il a été le témoin contemporain. Ce chroniqueur-ci a écrit que le chant HPN retentissait pendant l'entrée du roi Václav I^{er} dans le château de Prague, en 1249, chanté par les nobles et le peuple qui saluaient leur roi.¹⁴

Il paraît que le chant HPN tout entier a retenti, selon toute apparence, dans la bataille de Kressenbrunn le 13 juillet 1260 où la cavalerie hongroise de Bela IV, roi d'Hongrie, a été battue. Nous en sommes informés par l'un des continuateurs de Kosmas qui a raconté, dans ses annales du commencement du 14^e siècle, l'histoire du roi Přemysl Otakar II.¹⁵ On a entonné le chant HPN aussi dans la bataille du Champ morave le 26 août 1278. Dans ce combat livré contre Rodolphe de Habsbourg, le roi tchèque Přemysl Otakar II a été tué comme le raconte le chroniqueur Ottacher de Styrie dans sa chronique rimée (chap. 153).¹⁶

Par le même chant HPN a été salué en 1279 „*a toto conventu Pragensi et aliorum tam claustralium, quem saecularium, tam civitatensium clericorum cum ingenti gaudio*“ le nouvel évêque de Prague, Tobiáš de Bechyně après sa consécration à Brno.¹⁷

En 1283, le roi Václav II qui venait de rentrer de la prison dans sa patrie, a été salué par le même chant HPN.¹⁸

C'est au XIV^e siècle que le chant HPN a été inclu comme une partie intégrale au Cérémonial du sacre des rois de Bohême rédigé, peut-être avant 1374 et sous Charles IV, d'après le modèle français. Lorsque l'archevêque mettait la couronne sur la tête du souverain, le clergé entonnait *Te Deum laudamus*, tandis que le peuple (*vulgus*) chantait *Hospodine, pomiluj ny*.¹⁹ Dans le Cérémonial du sacre des rois de Bohême on trouve deux mentions du chant HPN. Dans la première le chant n'est qu'une acclamation, tandis que dans la seconde on parle expressément du chant. Il ressort de cela qu'au XIV^e siècle le peuple chantait, pendant l'intronisation du roi tchèque, le chant HPN, tandis qu'au 10^e siècle, pendant l'intronisation de l'évêque Dietmar, le peuple acclamait ce prince de l'Eglise seulement par les mots *Kyrie eleison*.

Dans tous ces cas on a noté que le peuple chantait soit *Kyrie eleison* (*Krleš*) ou l'incipit de HPN. Il n'y a qu'une seule fois, à la bataille de Kressenbrunn qu'on parle de tout le chant HPN. Ce qui conduit F. Pokorný à douter même des cas où l'on n'a cité que l'incipit du chant, que ces mentions aient rapport au chant tout entier. F. Pokorný a motivé son hypothèse par le fait que jamais et nulle part le premier vers du chant n'est suivi d'un *etc.*, comme on en trouve dans des cas pareils. Cependant, il fait remarquer le fait qu'à des occasions différentes (des accueils, des cortèges, des batailles) on aimait à crier, même dans les autres pays, le *Kyrie eleison* soit en forme originale, soit dans des autres formes défigurées par la prononciation sans qu'il s'agît du chant. Par conséquent il n'est pas exclu, pense-t-il, que les rapports des chroniqueurs ne notent en réalité que l'invocation

initiale (exclamation) du chant HPN sans avoir pensé au chant tout entier. Cette opinion serait fondée aussi par l'air, car dans les plus anciennes notations du chant l'incipit de HPN est musicalement indépendant. Je considère cette opinion de Pokorný comme exagérée, hypothétique et peu rassurante. Il faudrait encore la prouver d'une manière plus concrète et par des documents de source plus démonstratifs.

Nous ne tenons d'ailleurs aucune information plus solide sur le chant HPN que celle de 1397 due à la dissertation d'un moine inconnu du cloître bénédictin de Břevnov, probablement l'oeuvre de Jan de Holešov. Ce traité-ci contient une explication de certains termes et il enferme une critique de l'état contemporain du chant. C'est une exégèse théologique et philosophique qui s'oppose à la mutilation des termes et par conséquent à la corruption de leur sens. On y retrouve une allusion que le chant HPN a été composé par saint Adalbert à Libice, son lieu natal, comme une prière adressée à Dieu pour qu'il fasse éloigner la faim et la guerre.²⁰

Ces nouvelles tardives sur la qualité d'auteur de saint Adalbert qui aurait composé le chant HPN (il naquit vers 956 et mourut en 997), ont exigé, pour ce chant, une date ultérieure de son origine, de même qu'une preuve concrète sur le compositeur. Vouons une attention plus détaillée au même problème. La qualité d'auteur de saint Adalbert est toujours douteuse. Le continuateur de Kosmas dit donc expressément, dans sa mention qui se rattache à 1260, que ce chant a été „*a sancto Adalberto editus*“. Evidemment, il s'agit de la mélodie qui existait déjà avant que saint Adalbert l'a trouvée et peut-être aussi publiée dans sa rédaction. Il sera donc nécessaire de prouver la continuité de saint Adalbert à l'idée de l'ancien-slave et celle de Cyrille et Méthode. Comme saint Adalbert a été élu évêque à Levý Hradec et comme il provenait de la famille ducale de Slavník, on en peut déduire que son rapport à la tradition et à l'idée de Cyrille et Méthode était absolument positif au sens de sa conception religieuse. On en trouve la preuve dans le fait que la légende de Kristian qu'il avait autorisée parlait très bien et avec reconnaissance des deux frères de Salonique.²¹

Aussi l'activité de saint Adalbert missionnaire suivait une conception slave et par conséquent saint Adalbert ne nous paraît pas adversaire, mais plutôt protecteur et défenseur de la liturgie slave de Cyrille et Méthode.²² L'idée hypothétique et jusqu'alors non attestée que saint Adalbert a été l'auteur du chant HPN, a été conservée même plus tard. On retrouve cette idée par exemple dans le tract hussite *De cantu vulgari* du commencement du 15^e siècle, puis chez Hájek, Draušovius, Bolelucky, Tomáš Pešina de Čechorod, Dlouhoveský et ailleurs. Nous pouvons alors conclure que jusqu'alors on n'a pas réussi de prouver que saint Adalbert eût été l'auteur de notre chant déjà sous sa forme primitive (avant qu'il a pris la qualité du chant liturgique).²³

Après avoir établi les prémisses historiques sur l'origine et la genèse du chant HPN vouons alors notre attention à l'analyse de la structure organique de texte et de composition. On aborde ainsi, tout d'abord, l'analyse du texte de notre chant.

II.

On trouve la plus ancienne inscription du texte du chant HPN dans un manuscrit provenant à peu près de 1380 (soi-disant *Miličovský sborník modliteb*, NUK XVII F 30, fol. 96 a; NUK le fonds des manuscrits conservés à la Bibliothèque

nationale de l'Université de Prague. Dorénavant, on va se servir de l'abréviation NUK). La voici:

*Hospodine, pomiluj ny,
Jezu Kriste, pomiluj ny!
Ty Spase všeho mira,
spasiš ny i uslyšiš,
Hospodine, hlasy naše!
Daj nám všem, Hospodine,
žizň a mír v zemi!
Krleš! Krleš! Krleš!*

*Seigneur, aimez-nous,
Jésus-Christ, aimez-nous,
Sauveur de l'Univers
Sauvez-nous et entendez,
O Seigneur, nos voix!
Donnez-nous à tous, Seigneur,
La prospérité, et la paix à notre pays.
Krleš! Krleš! Krleš!*

(Adapté par H. Jelínek)

Il est évident que, par son texte, le chant HPN se rattache à l'ancienne tradition slave et, certes, partiellement aussi au vieux-slave dont l'usage durait dans nos pays du 9^e jusqu'à la fin du 11^e siècle et dont le centre a été l'abbaye de Sázava. Cependant, la langue de notre chant n'est ni purement le vieux-slave, ni purement le tchèque. Le chant a été conservé sous une forme tardive et tchéquisée qui a, évidemment, dérangé la structure originale de langue et de vers. On en peut déduire que le texte du chant a pris son origine, selon toute apparence, au temps où l'ancien-slave empruntait des éléments linguistiques tchèques ce qui a été facilité aussi par la parenté du vieux-slave avec le tchèque. Certains slavistes (par exemple Miloš Weingart) pensent que le texte du chant a été rédigé intentionnellement dans la langue tchèque, mais mêlée des mots du vieux-slave. D'autres (tel Roman Jakobson) jugent que c'était un chant du vieux-slave qui s'est formé au temps où l'on faisait encore usage du vieux-slave, et que ce chant-ci a été tchéquisé ultérieurement.

En somme, le texte du chant contient 29 mots. Si nous soustrayons les mots qui se répètent, on réduit l'ensemble à 16 mots seulement. Il y en a trois qui appartiennent, sans doute, au vieux-slave (*pomiluj* — *smiluj se* — aie pitié; *spase* — *spasiteli* — sauveur; *mir* — *svět* — le monde); on y ajoute encore le mot *žizň* au sens de *vie* (dans l'ancien tchèque ce mot avait le sens de récolte, prospérité etc.).²⁴ En somme, il y a dans le texte 25 %, c'est-à-dire tout un quart de mots de l'ancien-slave. D'après M. Weingart (*Československý typ církevněj slovančiny*, Bratislava 1949, 100) la plupart des formes de mots peuvent être expliquées soit comme tchèques, soit comme celles de l'ancien-slave (par exemple *Hospodine, Jezu Kriste, glasy, ty, ny, nam, uslyši, daj*). Par conséquent, le texte du chant paraît mixte du tchèque et de l'ancien-slave, comme une demie en pourrait être à la fois tchèque et de l'ancien-slave. Même du point de vue morphologique on y trouve des formes qui sont admissibles dans les deux langues. Certes la forme phonétique des mots est tchèque „*všeho, všem, v zemi, naše* en opposition aux formes du vieux-slave: *všego, vbsěm, v zemi, našě*), mais on retrouve couramment de tels bohémismes même dans les textes rédigés en vieux-slave et d'une provenance tchèque (*Les Lettres de Kiev, les Fragments de Prague*). Par sa forme linguistique, le chant HPN appartient sûrement à l'époque où, à côté du latin, on se servait chez nous aussi du vieux-slave en fonction d'une langue littéraire, c'est-à-dire, du 9^e au 11^e siècle. Il reste à résoudre, si le chant HPN était à l'origine une composition rédigée en l'ancien-slave qui a été tchéquisée, ou s'il s'agit d'une chanson composée en tchèque, mais avec des éléments du vieux-slave.

Roman Jakobson (*Slovo a slovesnost* I, 1935, 53) suppose que le texte du chant ait été composé en vieux-slave, mais dans une rédaction tchèque (saint Adalbert?). La première supposition est appuyée par des variantes attestées du texte: la forme *vyššieho míra* (au lieu de *všěho*) peut être éclaircie par une prononciation savante en trois syllabes du terme original *vbsěgo* (*vbšěho*) après la perte d'une faible semi-voyelle. Quant au vocatif *Hospodin* (au lieu de *Hospodine*), on y trouve la forme tchéquisée du vocatif *Gospodi* de l'ancien-slave en conservant le nombre de syllabes. On peut alors constater que le chant est en rapport *p a r t i e l*, par son modèle de texte, avec une ancienne tradition de Cyrille et Méthode, comme il n'est pas encore tout à fait tchèque, mais, dans une mesure importante, encore du vieux-slave. Voilà pourquoi les philologues tchèques et slaves, les hymnologues, les historiens des lettres ainsi que les musicologues médiévalistes gardent l'opinion que le chant HPN pourrait être considéré comme un monument littéraire et musical d'une provenance due à l'époque de Cyrille et Méthode.²⁵ Le problème de l'origine du texte de notre chant issu de l'époque de Cyrille et Méthode n'est donc aucunément simple et il n'a pas été, jusqu'à nos jours, résolu définitivement par un procédé scientifique. Donc on aura recours à une solide analyse comparative du texte et à une confrontation linguistique avec les autres monuments littéraires du même genre.

František Pokorný garde le point de vue que non seulement l'incipit du texte de HPN soit une adaptation du grec *Kyrie eleison* qui était une invocation générale du monde chrétien, mais qu'en somme même le reste du chant, sauf le dernier vers, présente une évidente litanie liturgique. A l'origine, le début du texte aurait la forme de *Gospodi, pomiluji, Christe, pomiluji*.²⁶ On employait cette litanie slave comme une demande de pitié, de prospérité et de paix sur la terre. Ces prières reflètent donc la conception du monde d'un homme qui vivait à l'époque romane du monde chrétien primitif et qui ne s'était pas encore complètement libéré d'une conception païenne de la vie. Si le Christ-Sauveur exauce ses prières pour le salut et Dieu ses clameurs, l'homme va posséder alors tous les moyens indispensables pour son existence vitale. Dans une litanie reconstruite du vieux-slave nous aurions alors, en réalité, le reste du rite de Cyrille et Méthode. Si vaut la prémisse que les *Fragments de Kiev* représentent un rituel romain dans sa forme authentique, par conséquent aussi une litanie de l'ancien-slave pourra alors représenter la forme primitive de litanie romaine.

La version originale de l'ancien-slave du chant HPN a été donc, comme nous l'avons déjà indiqué plus haut, remaniée par un auteur tchèque et complétée d'un vers hétérogène. Le texte a été complété, dans ses deux premiers vers, par le pronom *ny* (lat. *nobis*, tchèque *nás*). Cette liaison est presque inconnue dans la liturgie originale. Puis on a complété le texte par le vers „*daj nám všěm, Hospodine, žizň a mír v zemi*“. Les mots „*žizň*“ et „*mír*“ sont employés déjà dans une conception tchèque de sens comme des équivalents des termes indiquant la prospérité, la paix, le calme. Aussi la tournure „*v zemi*“ au lieu de „*na zemi*“ (*in terra*) ne sonne plus comme une expression liturgique. On y pense, évidemment, au pays tchèque aux temps où la paix y était troublée.²⁷

Dans le chant HPN la litanie s'est transformée en chanson dont les invocations ont pris, en somme, la forme de strophes. Ses vers ont été rédigés, remaniés, raccourcis ou prolongés probablement de cette manière: Le premier vers a été complété par le mot *ny* ajouté à l'invocation *Hospodine, pomiluj!*

Le deuxième vers a été enrichi par *Jezu* et *ny*, de la sorte que l'invocation originale *Kriste, pomiluj* a été changée en „*Jezu Kriste, pomiluj ny*“.

Les deux autres invocations suivantes „*Spase všeho mira, spasiž ny*“ et „*uslyšiš, Hospodine, hlasy našé*“ ont été réparties en trois vers et on a interpolé le pronom *ty* devant *spase* et la conjonction *i* devant *uslyšiš*. C'est ainsi qu'on est arrivé à la disposition suivante:

Le troisième vers „*Ty Spase všeho mira*“,

le quatrième vers „*spasiž ny i uslyšiš*“,

le cinquième vers „*Hospodine, hlasy našé*“.

La conclusion du chant a été formée par deux vers du supplément à la litanie par la prière pour la prospérité et la paix:

Le sixième vers „*Daj nám všem, Hospodine*“,

le septième vers „*žizň a mír v zemi*“.

Le tout a été achevé par une conclusion de litanie: „*Krleš! Krleš! Krleš!*“

Il reste toujours contestable si cette adaptation du texte en vieux-slave a été le fruit d'une longue évolution ou si c'était un seul individu qui l'a réalisée. D'ailleurs, on ne connaît pas avec sûreté l'auteur de cette adaptation éventuelle et quand elle a été achevée bien que nous ayons un motif de penser que saint Adalbert a été l'auteur de cette adaptation du chant HPN. Parallèlement avec les changements du texte il a fallu procéder, d'une manière logique et organique, à l'adaptation de la mélodie originale de la chanson. Il est étonnant que, dans les variantes ultérieures, c'était plutôt la mélodie que le texte qui on été changés.

L'origine slave du texte est témoinnée par le fait que l'invocation slave *Kyrie eleison* à la fin de la composition a été changée et vulgarisée en *Krleš*. On a imaginé l'hypothèse que le chant HPN pourrait être rangé au rayon de *lais* allemands ce que nous avons déjà réfuté par l'analyse détaillée du chant. Même du point de vue linguistique il n'y a rien à reprocher à *Krleš*. C'est une formule finale intraduisible de même que le terme indéclinable *Amen*. Les informations sur cette formule finale d'exclamation ne remontent pas trop loins dans le passé. Dans les monuments plus anciens, cette formule est citée dans la chronique de *Thietmar de Merseburg* dans son récit sur l'évêque *Boso* (mort en 969—970) ainsi que dans la chronique de *Kosmas* dans une communication qui se rattache à l'année 973.²⁸ *Antonín Škarka* pense que l'exclamation *Krleš* forme déjà un relique du christianisme tchèque et non plus du christianisme slave, celui de Cyrille et Méthode. Au contraire *Václav Chaloupecký* (*Svatý Vojtěch a slovanská liturgie*, Bratislava III, 1934, 37) juge, d'après le fait qu'on trouve le mot *Krleš* dans une moquerie adressée à l'évêque *Boso*, un missionnaire de Merseburg qui mourut en 970, que nous nous y approchons au christianisme de Cyrille et Méthode. Bien que cette preuve ait peu de valeur, nous pensons qu'il ne faudrait pas être d'accord avec ceux qui voudraient exclure le mot *Krleš* totalement de la période de Cyrille et Méthode.

Vouons encore une attention à la structure architectonique du texte du chant HPN. Le texte du chant est entassé en sept vers accentués aux quatre accents d'intensité. Le vers qui n'est pas rimé ou la pénurie de rimes offrent un témoignage que la chanson a été rédigée dans un vers qui se déroule tout à fait librement, où l'on ne songe pas à conserver strictement le nombre de syllabes dans les singuliers vers; dans la littérature tchèque, on ne trouve ce phénomène qu'à la

fin du 11^e et au début du 12^e siècle. Mais on y trouve un effort à conserver des secteurs constants aux bouts des singuliers vers. Le texte est divisé dans une construction tripartite et symétrique (A—B—A) qui est fort simple dans sa disposition idéologique de construction.

- A — les deux premiers vers qui forment une invocation,
 B — les trois vers suivants qui renferment des prières d'une portée commune,
 A — les deux derniers vers qui expriment la prière pour la paix dans le pays,
 Coda — Le triple *Krleš* sonne comme une libre conclusion finale d'invocation.

La construction totale du chant HPN paraît alors d'après Miloš Weingart (Československý typ církevněj slovančiny, Bratislava 1949, 103) et d'après notre adaptation comme il suit:

A. 1. <i>Hospodine, pomiluj ny</i> (8 syllabes)	I.	1 ^e
2. <i>Jezu Kriste, pomiluj ny</i> (8 syllabes)		2 ^e
<hr/>		
B. 3. <i>Ty, Spase všeho mira</i> (7 syllabes)	II.	3 ^e
4. <i>Spasiž ny i uslyšiš</i> (6 syllabes)		4 ^e
5. <i>Hospodine, hlasy našě</i> (8 syllabes)		
<hr/>		
A. 6. <i>Daj nám všem, Hospodine</i> (7 syllabes)	III.	5 ^e
7. <i>Žizň a mir v zemi!</i> (6 syllabes)		
<hr/>		
Coda: <i>Krleš! Krleš! Krleš!</i> (6 syllabes)		

Du point de vue du texte, c'est une composition symétrique tripartite. Sa partie centrale qui conserve son expressivité slave, est la plus développée car elle contient trois vers. La première et la troisième partie qui ont une expressivité tchèque n'ont que deux vers. Aussi la coda finale, l'invocation triplé de *Krleš*, a-t-elle une correspondance avec la forme tripartite du chant. Nous y trouvons la substance de la portée monumentale du chant HPN qui réussit à compenser l'image du monde supraterrrestre avec celle du monde matériel. Cette division de la construction du texte est tout à fait homogène à l'édification architectonique de la mélodie du chant parce que les mots et l'air du chant ont été formulés simultanément ce qui nous présente aussi un critère de son âge. Un élément n'est pas supérieur à l'autre. Ce fait a été aussi la source d'une efficacité monumentale du vénérable chant HPN.

Mais nous allons vouer maintenant l'attention à la partie musicale du chant HPN.

III.

On trouvera la notation la plus ancienne du chant HPN, à savoir son texte et sa mélodie, dans un tract latin, ouvrage d'un moine inconnu et très lettré appartenant à la communauté du cloître bénédictin de Břevnov, peut-être Jan de Holešov. Ce tract-ci a été composé en 1397 sous forme des commentaires aux textes expliqués dans les écoles (NUK côte III D 17, fol. 15 a — 19 a, puis dans

un manuscrit de la bibliothèque de l'Université de Wrocław, No 445, fol. 233—242), ainsi que dans le manuscrit du cloître de Rajhrad. C'est d'après ce dernier monument que Vincenc Brandl a employé le titre du tract *Explicatio cantici sancti Adalberti* (Časopis Matice moravské 1880, 157). Nous ne nous occuperons plus, dans cette notation, du texte du chant, que nous connaissons déjà d'une notation provenant de 1380, mais de son composant musical, mélodique, c'est-à-dire de l'air du chant.

Voici une transcription correcte et moderne de la notation chorale.

Nota choralis ◆ = ↓

A

a b

Ho-spo-di-ne, po-mi-luj ny! Je-zu Kri-ste, po-mi-luj ny!

b' c b''

Ty, spa-se vše-ho mi-ra, spa-siž ny i u-slyš, Ho-spa-di-ne, hla-sy na-še!

B

b''' d

Daj nám všem, Ho-spo-di-ne, žižň a mir v ze-mi! Kr-leš! Kr-leš! Kr-leš!

Dobroslav Orel (Hudební prvky svatováclavské, 60—61) qui s'occupait de l'analyse musicale du chant HPN, a trouvé son modèle dans une litanie du rite ambrosien, mais pas dans la liturgie byzantine. Il exclue alors la possibilité que le chant aurait son origine dans un chant kyriel de messe. D'après Orel il est impossible que l'air simple du chant HPN basé sur la récitante soit un reflet de *Kyrie* de la messe; il en résulte que le chant HPN n'est pas un trope du groupe basé sur le *Kyrie*.

Quant à l'air du chant, son caractère récitatif tend aussi vers la litanie qui répète une seule formule mélodique. En étudiant l'air du chant on se heurte à la difficulté qu'il est moins facile de reconstruire sa forme originale que le modèle du texte. Orel cherchait alors l'origine du chant HPN dans l'air des oraisons, tandis que Pokorný tâche de le dériver directement de la litanie. Dans les deux cas il n'y a que de solutions hypothétiques, mais l'hypothèse de Pokorný nous paraît plus probable et par conséquent plus capable à être acceptée si l'on sort de la prémisse que le texte du chant était d'abord une litanie. D'ailleurs la structure mélodique et constructive du chant tend plutôt à cette base de conception.

La mélodie du chant se développe dans un cours modérément onduleux qui est conditionné par des formes finales de cadence qui descendent en voûtes suspendues et qui achèvent les singulières lignes du vers. La notation mélodique du chant HPN dans le tract du moine de Břevnov daté en 1397 conserve alors une ligne des plus simples, voire monumentale, qui monte, dans sa construction, d'une façon tout à fait organique en sortant de la donnée du texte et qui possède un caractère homogène au texte.²⁹ L'air ne dépasse pas l'étendue d'une quarte pure.

Comme le chant HPN n'est pas fondé sur toute l'échelle diatonique concrète et qui aurait été une sorte de choix du matériel tonique dans l'étendue d'une octave, c'est-à-dire d'après la position des tons et des demi-tons, nous ne pouvons pas parler du mode de la chanson. La mélodie du chant est bâtie seulement sur un tétracorde de *re-do-si-la*, qui à lui seul n'a pas le pouvoir de préciser un mode quelconque de ceux qui sont fixés comme authentiques ou plagaux. Voilà pourquoi il est aussi impossible de déterminer d'une manière univoque la récitante et la tonique du chant.

Les précédents savants tchèques ont considéré l'air du chant HPN comme la partie d'un mode médiéval et voilà pourquoi ils s'efforçaient, en vain et sans aucun résultat satisfaisant, à déterminer son caractère modal. Il en résulte que dans la littérature musicologique tchèque on trouve plusieurs alternatives assez différentes au cours de la détermination du mode du chant HPN par un procédé problématique et antihistorique. Ces déterminations-ci manquent alors de validité objective. Elles sont plutôt le gain d'une subjective sensation tonale moderne que la manifestation objective d'une connaissance historique et musicale d'un certain matériel tonique. Il est alors impossible d'accepter une seule de ces alternatives hypothétiques.³⁰ Quant à notre avis, nous n'espérons pas à la possibilité de pouvoir déterminer d'une façon univoque le caractère modal du chant HPN, ce qui est motivé par cette simple raison que le chant n'est pas fondé mélodiquement, comme nous l'avons déjà dit, sur une gamme modale, mais sur un simple tétracorde *re-do-si-la*. Ce tétracorde-ci répond, par son organisation avec le demi-ton *do-si*, d'après la théorie grecque au tétracorde phrygien. Donc si nous sortons de la doctrine grecque sur les tétracordes, on sera peut-être autorisé à caractériser la mélodie de notre chant comme une mélodie basée sur le tétracorde phrygien *re-do-si-la* avec un demi-ton entre le 2^e et le 3^e degré si l'on compte d'en haut.³¹

Par conséquent le trait le plus caractéristique de la notation mélodique du chant HPN dans la version de Břevnov de l'année 1397 est son caractère de tétracorde dans l'étendue d'une quarte qui dans les variantes ultérieures du chant est remplacée par l'étendue d'une quinte.³² Le fait que l'archetype original textuel et mélodique du chant HPN a succombé, au cours des temps, au procès de variation, va prouver la grande popularité du même chant, sa popularisation et, en même temps, son importante fonction sociale. Il est probable que ces variantes ont été notées par cœur. Il en résulte que ces variantes-ci présentent un intéressant document de l'histoire musicale parce qu'elles reflètent non seulement la forme temporelle de reproduction, mais elles offrent aussi un témoignage de la conception esthétique musicale et de la norme esthétique médiévales. La notation la plus ancienne du chant (1937) possède une fonction différente des variations ultérieures, parce qu'elle servait de base à son analyse, à son exégèse et, par conséquent, elle n'était pas destinée au pratique musical, c'est-à-dire, au chant.

Le premier vers du texte du chant HPN est mis en musique dans une ligne mélodique descendante. Il diffère ainsi des autres parties mélodiques de vers qui ont toujours, dans leurs apodotes, une tendance mélodique descendante. Il n'y a que les six tons de la *coda* qui sont placés dans un seul plan d'un supplément au calme caractère psalmodiant plutôt parlé que chanté. Dans les singuliers secteurs mélodiques du chant (au total il y en a six sans compter la *coda* avec *Krleš*) on va trouver de menues adaptations mélismatiques sous forme des ligatures dans l'étendue d'une supérieure ou inférieure, descendante ou ascendante

seconde mineure ou majeure ($\widehat{do\ si}$, $\widehat{si\ la}$, $\widehat{la\ si}$, $\widehat{si\ do}$). La mélodie du quatrième vers est enrichie par la ligature d'une inférieure seconde mineure ($\widehat{si\ do}$), elle possède alors l'étendue d'une tierce mineure ($\widehat{si\ do\ re}$). Son caractère total est donc calme, inéxalté et monumental, ce qui s'accorde à la nature du chant hymnique de prière.

La constitution d'architecture et de forme ainsi que la structure mélodique du chant HPN sont fort intéressantes. Si du point de vue de texte le chant est réparti en sept lignes de vers (naturellement sans le supplément avec *Krleš*) au contraire la structure musicale du chant est divisée seulement en six formations musicales de ligne qui vont se disloquer à l'intérieur de singuliers secteurs et se répartir en deux parties suivant leur modèle textuel en forme d'une protase et d'une apodose mélodique. Les protases ont une tendance expressément descendante, tandis que les apodoses ont une tendance ascendante. Chacun de ces six secteurs mélodiques avec un coup d'accent principal et un accent secondaire a basé sa construction métrique accentuée, à savoir d'après le système tchèque d'accentuation qui met le coup d'intensité sur la première syllabe. Le mètre de la mélodie est périodiquement réparti d'après un système pair de temps. Une seule exception est formée par le sixième vers qui du point de vue musicale, ou plus précisément mélodique, aime à contracter deux vers du texte dans une formation musicale. Quant à sa forme l'air du chant a un caractère prononcé de chanson, parce que l'ensemble du chant est construit, comme on va le voir encore plus tard, dans un schéma de forme tripartite qui n'est pas encore parfaitement stabilisé. Cette construction tripartite de mélodie est donc, dans une certaine mesure, conditionnée par un système de symétrie tripartite que nous avons déjà constaté par l'analyse formelle du modèle textuel, ce qui nous offre une preuve infaillible du caractère homogène du texte et de la mélodie du chant HPN.

La construction ainsi que la structure du plus ancien air du chant qui nous est parvenu (1397), ont été, comme il est évident, incontestablement influencées par une nouvelle rédaction du texte, à savoir par le changement qui a complété la litanie originale par de nouveaux mots et l'échange des expressions de l'ancien-slave et des formes glagolitiques par des termes de l'ancien-tchèque. Jusqu'à quelle mesure peut-on attribuer la stylisation de la construction de la mélodie ainsi que du texte à saint Adalbert, cette question reste toujours problématique et disputable. Tant qu'un document rassurant à la solution de cette question ne sera pas trouvé, nous n'aurons pas de possibilité de résoudre ce problème contestable avec succès et avec une validité définitive.

Il en résulte que la répartition intérieure de la construction du chant HPN a été conditionnée et réglée par la construction de vers du texte où nous pouvons remarquer des tentatives évidentes au schéma tripartite de forme, bien qu'il s'agisse, dans ce cas, d'une formule aperiodique qui, du point de vue architectonique, est ingénieusement achevée par l'invocation finale des trois *Krleš* qui se répètent sous forme d'un supplément liturgique au caractère de *coda*.

La répartition architectonique du chant HPN paraît alors dans un tableau synoptique suivant: (cf. p. 447).

Du nombre total de 66 tons, il y a 11 qui sont attribués aux mélismas. La forme du chant HPN tient au fond un caractère tripartite dont la troisième partie n'est qu'une variante de la deuxième partie. La première partie est formée par deux lignes de mélodie avec une sorte de supplément (A — b'); la deuxième

partie contient deux lignes suivantes de mélodie (B) et la troisième une seule ligne mélodique suivie du supplément en forme de *coda* par les trois *Krlež* (B' — c). Le schéma total du chant paraît alors sous la forme: A b' — B — B' c. Son caractère triparti est donné, de même que dans le texte du chant, tout d'abord

lignes:	syllabes:	tons:	mélismas:	forme:	tendance:		
A	1 2	8 8	9 11	1 3	a b	descendante ascendante	} I.
b'	3	7	9	2	b'	ascendante	
B	4 5	6 8	7 10	1 2	c b''	ascendante ascendante	} II.
B'	6	12	14	2	b'''	ascendante	} III.
c (coda)	7	6	6	0	d	au même plan	
En tout	55	66	11				

par le contenu d'idée du chant bien que sa répartition intérieure de mélodie diffère un peu de la répartition intérieure du modèle de texte où le caractère triparti de construction est évident. Le supplément liturgique c (*coda*) est nivelisé au niveau d'un seul ton six fois répété. Cette distinction en trois parties inégales et la conclusion est motivée, à côté de l'élément de contenu, par la construction de la mélodie qui a le caractère de tétracorde et qui est, au fond, ascendante et inverse.

La beauté majestueuse et hymnique du chant est assurée par son caractère singulièrement monothématique qui y est causé, à côté des autres traits, par une lignée des invocations successives ce qui est contenu aussi dans le modèle textuel du chant. Presque dans toutes les formules mélodiques (lignes) du chant, sauf la première ligne où la seconde partie n'est pas ascendante, et la quatrième ligne dont la mélodie est dérivée de la fin de la troisième formule et du commencement de la cinquième formule (ligne), on peut suivre une centrale formule mélodique et caractéristique que voici:



Si l'on omet le deuxième ton de la ligature *si do*, on arrive aux noyaux mélodiques qui assurent le caractère monothématique de notre chant:



Au fond, il s'agit des formules finales de cadence qui achèvent toujours des lignes singulières de texte et de mélodie. Or ces formules de cadence poussent de la cadence mélodique d'oraison *do — si — la — do*:



Or cette cadence d'oraison, on la retrouve non seulement dans les monuments musicaux d'une provenance byzantine sur les textes rédigés en vieux-slave, mais aussi dans le chant liturgique latin (les oraisons et les compositions de messe) qui s'est développé au cours de l'époque du 9^e au 13^e siècle par les mérites des moines bénédictins soit dans la région danubienne, soit au sud dans le domaine croate et dalmate ce qui est une autre preuve de l'ancienneté de l'air du chant HPN.³³

Le caractère monothématique du chant HPN n'est pas assuré seulement par la stylisation du matériel tonique, mais il a été incontestablement causé par la substance idéologique du chant hymnique de prière. Or cette conception idéologique a été conditionnée par le caractère mystique religieux de l'homme à l'époque de la haute féodalité qui n'a pas encore réussi à se libérer complètement d'une conception païenne de la vie humaine.

IV

Il faut s'arrêter encore au problème de la provenance, de l'âge, de la date d'origine du chant HPN. Bien que l'inscription la plus ancienne qui nous soit parvenue du texte date seulement de l'année 1380 et la notation du texte et de la mélodie même de l'an 1397, cette constatation ne s'oppose pas à l'ancienneté du chant. Sa notation tardive ne fait preuve que du fait que ce chant était toujours vivant et en général bien connu, car il passait d'une génération à l'autre grâce à une tradition orale qui le faisait circuler sans interruption et qui n'exigeait pas même qu'il fût noté. On est alors témoin d'un paradoxe intéressant que sa connaissance générale et sa popularité n'ont pas exigé les notations du chant. Au 12^e siècle, la connaissance du chant a été déjà si étendue que celui-ci a été successivement popularisé. Cette évolution a été secondée par le contenu et la structure formelle du chant, par la simplicité d'expression, par la langue, par l'usage du vers sans rimes et surtout par sa concision d'invocation. La première notation de 1397 éloignée presque 400 ans du temps de l'origine du chant comme nous le savons aujourd'hui a été réalisée seulement après que ce chant a été inclus au Cérémonial du sacre des rois de Bohême et que sa fonction politique dans l'Etat tchèque a été légalisée. A cause de son ancienneté, le chant HPN a été souvent

Hospodyne pomiluj ny / vezuaty Cix
ste pomiluj ny / ty suale wileho
mpra / pasy / ny / yvcl / vlyz / hospodyne
ylasy nallye / day nam wilem hospo
dyne / zozu amvr / wicmy / h / r / e / s / t / h / r / e / s / t / Cx
Swaty waclaw ewe wodo / czeke
zeny / w / e / k / n / y / c / z / e / n / a / l / l / y / p / r / o / b / z / a / n / y /
bo / h / a / s / i / w / a / t / e / h / o / d / u / c / h / a / k / r / y / w / e / l / e / r / s / o / n / - / t / l / e / b / e /
t / k / e / t / g / e / s / t / d / i / w / o / r / s / t / w / o / k / u / s / n / o / b / l / a / w / e / t / o / m / i /
k / t / o / z / t / a / m / p / o / w / d / e / w / y / w / o / t / w / y / e / a / m / y / o / b / e /n /
p / a / s / i / w / a / t / e / h / o / d / u / c / h / a / k / r / y / w / e / l / e / r / s / o / n / p / o /
m / o / z / y / t / i / w / e / z / a / d / a / m / y / s / i / m / l / u / j / s / y /e / n / a / d / n /a /
m / y / w / t / y / e / s / s / i / m / i / t / i /e / o /t / z /e /n / w /i /s /e /z /o /s /i /w /a /t /y /
w /a /c /l /a /w /e /k /r /y /w /e /l /e /r /s /o /n / b /o /h / w /i /s /e /m /o /h /n /y / Cxi
Buoh wilemohny / w / s / t / a / l / z / m / i / t / w / i /d /
z / a /d / u / c / y / c /h /r /i /s /t / m /e /z / b /o /h /a / s /w /e /d /r /i /n /
t / o /t / n /a /m / w /i /s /e /m / p /r /s /i /n /o / w /e /l /k /r /y /w /e /l /e /r /s /o /n /
k /e /z /a /l /t /y /z /d /u /y /w /i /n /o /b /w /o /d /a /l /p /r /o /b /a /y /
t /o /b /y /e /b /o /t /r /u /z /y /e /n /o /z /y /e /o /b /y /e /n /a /l /y /a /l /e /
w /e /t /o /b /y /e /k /r /y /w /e /l /e /r /s /o /n / s /i /c /h /e /n /t /y /s /t /
w /i /s /t /a /l /s /o /n /m /n /a /p /r /y /b /l /a /d /d /a /l /s /y /e /t /
n /a /m /z /m /i /t /w /i /d / w /i /s /t /a /t /y /s /t /o /b /e /n /p /r /y /e /

La plus ancienne inscription du texte du chant *Hospodyne, pomiluj ny* sans notation musicale dans le manuscrit provenant à peu près de 1380 (soi-disant *Milíčův sborník modliteb*, NUK, Praha, côte: XVII, F 30, fol. 96a).

Canticum S. ADALBERTI Mart. Pragenſis Epilcopi, inclui Boemiae Regni tutelaris Patroni, Lybiczij in Domo Paterna A. 972. ab ipſo compoſitum, & devotè canentibus 40. dierum Indulgentiſ ab eodem Sancto donatum.

MĚNĚ VĚŠTĚNĚ SÁKÉČINA PRAŽSKÉHO BISKŮPA CLÁMĚHO KALOWSKÝJ GŤEŠKĚHO ŠEDŘIČĚHO
 Patrona, v Křesťe Lybicy na Dražbiny Dvce zeho / Zeta Paně 07 2. od rkyz Svatoho slojena / a 40. Dnitro

Depulſſy nabuna ſtĚm ſerſiſſy gi nabocſnĚ ſpĚvati.

Dof po dy ne bla ſp na ſie: daa nate uſſim Dof po dy ne ſp ſu a mir wa na ſp Se mi. Ky leiſ/ Ky leiſ.
 Dof po di ne bla ſp na ſe: deg nam niſim Dof po di ne bla uſſi, ſe ſe a ſp Se mi. Sp ip e e ſp ſen.
 O Domi ne vo ces no ſtra: da cun ſis ó Domi ne Pa nem, Pa cem no ſtra Ter re. Ky ri e e lei ſon.
 O Domine mi ſe re re, ſa luſ es to tius mundi, ſalva nos/ & per ci pe

Dof po dy ne bla ſp na ſie: daa nate uſſim Dof po dy ne ſp ſu a mir wa na ſp Se mi. Ky leiſ/ Ky leiſ.
 Dof po di ne bla ſp na ſe: deg nam niſim Dof po di ne bla uſſi, ſe ſe a ſp Se mi. Sp ip e e ſp ſen.
 O Domi ne vo ces no ſtra: da cun ſis ó Domi ne Pa nem, Pa cem no ſtra Ter re. Ky ri e e lei ſon.
 O Domine mi ſe re re, ſa luſ es to tius mundi, ſalva nos/ & per ci pe

Le chant *Hospodine, pomiluj ny* inséré à la biographie de saint Adalbert par Matěj Benedikt Boleucký (*Rosa Boëmica sive vita S. Vojſteclii*, Praha 1668, annexe après la p. 20).

lié, par nos philologues, slavistes, historiens des lettres et musicologues, à l'activité de la mission byzantine de Cyrille et Méthode, surtout avec les activités des deux frères de Salonique et de leurs élèves. Parfois on cherche la provenance du chant voire même au 9^e et au 10^e siècles ou au commencement du 11^e siècle. Il y a même des opinions qui prennent ce chant pour une chanson kyrielle de la fin de la deuxième moitié du 12^e siècle (Josef Hutter).³⁴

Parmi les savants slaves qui ont choisi pour sujet de leurs études les questions de la genèse, du modèle, de la date d'origine du chant HPN, il faut citer d'abord deux historiens polonais: K. A. W y r z i k o w s k i, historien des lettres, et Józef Birkenmajer, byzantinologue varsovien.³⁵ On a prononcé une opinion d'après laquelle le chant HPN aurait probablement des traits communs avec la plus ancienne chanson polonaise du type tropique *Bogurodzica Dziewica* dont la genèse a été, d'après une tradition fort ancienne, attribuée aussi à saint Adalbert.

La question de l'âge du chant HPN n'a pas été cependant abordée, d'une manière plus détaillée, que par les philologues et les historiens des lettres qui ont tâché de le fixer sur la base d'une analyse philologique et historique du texte. Au contraire, les musicologues tchèques dont les études sont vouées aux problèmes hymnologiques, n'ont pas encore et avec conséquence résolu cette question. Souvent on les trouve peu résolus ou, au contraire, trop sceptiques lorsqu'ils tâchent de fixer le temps de genèse de notre chant parce qu'ils manquent du matériel documentaire et comparatif. Voilà pourquoi même František Pokorný qui analysait la structure mélodique du chant HPN a dû renoncer à résoudre la question de la date d'origine et par conséquent de l'âge du chant. La pénurie du matériel comparatif de source et d'autres documents positifs l'a contraint à cette décision.³⁶ Mais nous sommes en possession de quelques importants critères de forme, de structure et de style, d'après lesquels nous sommes autorisés de considérer le chant HPN comme l'un des plus anciens monuments tchèques littéraires et musicaux. Voici les critères qui peuvent être dérivés surtout d'une analyse solide de son modèle de texte:

1. Le chant HPN appartient aux temps les plus anciens non seulement par son contenu, mais surtout par ses tournures lexicales archaïques, c'est-à-dire par l'ancienneté de sa langue.

2. Nous trouvons une autre raison de son ancienneté dans l'application d'un vers sans rime qui aurait à peine trouvé son origine après l'époque de Kosmas (né vers 1045 et mort en 1125). Le vers rimé devient obligatoire et sera soigneusement cultivé seulement dans les lettres tchèques rédigées en latin vers la fin du 11^e siècle et au début du 12^e siècle. La poésie lyrique tchèque ecclésiastique l'applique avec un retard fort sensible.

3. Une tradition qui veut attribuer la qualité d'auteur à saint Adalbert peut aussi signaler l'ancienneté du chant HPN.

4. La simplicité d'expression, la sobriété de contenu ainsi qu'une forme moins compliquée placent le chant HPN dans une époque très ancienne.

Comme probablement l'air du chant HPN a pris son origine simultanément sur le modèle original d'un texte rédigé en vieux-slave et tchéquisé, nous avons le droit de juger que même l'élément musical, c'est-à-dire l'air du chant est fort ancien et qu'il pourrait trouver son origine à peu près à la même époque que le texte du chant. Son caractère mélodique de tétracorde ainsi que son noyau mélodique d'une cadence de prière en offrent aussi un témoignage important.

Voilà pourquoi nous sommes autorisés à placer l'origine du chant HPN probablement dans une époque qui va de la fin du 10^e siècle jusqu'à la première moitié du 11^e siècle.

V

En conclusion nous voulons encore traiter, dans une mesure assez restreinte, l'importance du chant HPN dans la culture nationale tchèque, sa large popularité et sa fonction sociale. Nos ancêtres gardaient beaucoup d'estime pour le chant HPN. Mais pour que ce chant pût entrer dans la tradition nationale tchèque, pour qu'il pût entrer dans la tradition nationale tchèque, pour qu'il pût être popularisé en plein sens du terme, il a fallu que ce chant fût né dans un milieu „*apte d'une expansion culturelle et armée d'une certaine autorité*“, comme a constaté Roman Jakobson (Nejstarší české písně duchovní, Praha 1929, 20). Le chant n'avait pas d'abord seulement une fonction liturgique, car on le chantait probablement même en dehors des sanctuaires comme une chanson populaire. Dans le tract du moine de Břevnov, le chant HPN est considéré comme un chant de prière ce qui était sans doute sa fonction originale et la plus importante. Plus tard, le peuple aimait à le chanter non seulement à l'intérieur du sanctuaire, mais aussi au cours de différentes occasions importantes au caractère solennel et officiel. Au cours du 13^e siècle, notre chant apparaît, d'après les documents de source, même en fonction du chant guerrier par exemple en 1260 à la bataille de Kressenbrunn et, en 1278, à la bataille du Champ morave. Au témoignage daté en 1260 le chant a été régulièrement chanté dans les cortèges de dimanches et de fêtes. Au temps qui précédait l'époque hussite, on chantait ce chant avant, puis après les prédications, ce qui présente aussi une des preuves sur son origine d'une litanie récitée pendant le circuit. Son importance particulière est prouvée par le fait que dans le Cérémonial du sacre des rois de Bohême rédigé sous Charles IV ce chant-ci a été choisi pour qu'il fût entonné pendant l'acte final du sacre des rois. Par ce décret le chant HPN a reçu une grande importance symbolique. On peut trouver le témoignage de sa popularité dans le fait que le chant HPN est cité dans l'épopée *le Duc Ernest* de la seconde moitié du 14^e siècle qui a été traduite en tchèque.³⁷ Dans cette épopée rimée on va lire que le duc Ernest et sa suite sont partis en mer, lors de leur séjour à Constantinople, en chantant le chant HPN. Après 1358, le chant HPN s'est vite répandu comme l'archevêque Arnošt de Pardubice l'avait doué du droit d'indulgence. Ce privilège-ci a été sans cesse renouvelé et confirmé (par exemple par l'archevêque Zbyněk I^{er} Zajíc de Hasenburg). Le fait que le moine de Břevnov a voué (en 1397) son savant tract au chant HPN, fait preuve de sa vaste popularité. Au 14^e siècle, le chant HPN se fait valoir, à l'église, à côté du chant *Buoh všemohúci*. Au 15^e siècle, Jan Hus le faisait chanter à l'occasion de ses prédications tenues dans la chapelle de Bethléem à Prague. Ce chant fait partie de quatre chansons dont l'exécution dans les églises a été permise le 16 juin 1408 par un décret synodal. Dans le milieu hussite, on n'a pas de nouvelles sur le chant HPN peut-être parce qu'il a été considéré comme un chant composé par saint Adalbert dont l'autorité venait d'être citée par les catholiques contre les hussites. Aucune des autres vieilles chansons tchèques liturgiques n'a pas tant de variantes comme le chant HPN ce qui peut prouver sa longue et toujours vivante évolution dans la tradition orale du peuple tchèque. Ses premières variantes paraissent au 15^e siècle, puis dans les livres de cantiques catholiques au

16^e siècle tandis que le chant HPN est inconnu dans les recueils de cantiques rédigés par les Frères bohèmes, les utraquistes et les luthériens. Le chant a joué d'une nouvelle attention élevée à l'époque baroque où son importance a été éclaircie par le Silésien Petr Drauřovius (mort en 1658) dans son ouvrage *Vele-slavná památka sv. Vojtěcha* (paru en 1643 et réédité en 1724). Un peu plus tard, Matěj Benedikt Bolelucky s'est occupé du chant HPN dans son livre *Rosa boěmická* (Praha 1668). Les livres des cantiques composés à l'époque baroque avancée (ceux de Šteyer en 1638, de Holan Rovenský en 1694, de Božan en 1719) contiennent d'autres notations du chant, mais l'évolution mélodique du chant s'est arrêtée et de nouveaux airs du 19^e siècle ne prennent plus son évolution précédente pour leur point de départ. De nos jours, il n'y a pas à supposer que sa forme mélodique puisse encore s'évoluer et d'être changée, car le chant HPN vit aujourd'hui dans une forme pétrifiée et stabilisée. Son urgence durable ainsi que sa grande importance nationale sont prouvées, car le chant HPN a servi *bien* des fois comme un sujet de mise en musique chez plusieurs importants compositeurs tchèques.³⁸

Donc il ne faut pas s'étonner que déjà František Palacký considérait le chant HPN comme "le plus honorable monument" de la littérature tchèque, car ce chant appartient incontestablement aux plus précieux monuments de la culture tchèque de l'époque du style roman. C'est un chant plein du charme poétique, au fin style poétique qui a conservé cependant une diction fort simple. Son caractère hymnique homogène, la portée grandiose d'idées qui décèle un sentiment collectif national, une gradation accentuée avec un caractère architectonique ascendant assurent au chant une monumentalité calme et majestueuse malgré sa simplicité de communication d'idées. Aussi la construction de l'air du chant se développe-t-elle dans une coulée majestueuse, quoique un peu agitée. Cet air ondule dans une courbe mélodique à peine saillante qui est colorée par le sobres mélismas au caractère à peine montant. Le caractère mélodique en tétracorde doucement excité par les mélismas résonne par les trois *Krleř* psalmodiants mi-parlés et mi-recités. Par sa naïveté payenne qui conserve presque un goût de terroir comme elle n'est pas encore imprégnée par des éléments abstraits de spéculation d'un mysticisme religieux du moyen âge, ainsi que par sa beauté remarquable de forme le chant *Hospodine, pomiluj ny* forme un pendant vénérable aux monuments tchèques du style roman soit architectoniques, soit littéraires à cette époque-là dont les supports expressifs sont formés par les rotondes tchèques restreintes par leur étendue, mais monumentales par leur conception architectonique de même que, dans le rayon des lettres, nos remarquables créations légendaires.³⁹

NOTES

¹ Sur les origines de la musique slave occidentale dans cette région on pourra consulter notre étude *Grundlinien tschechischer Musikentwicklung* (revue *Musica* XI, cah. 9—10, Kassel 1957, 489—497) ainsi que nos deux livres *Středověká hudba se zvláštním zřetelem k české hudbě gotické* (Brno 1946, 43 et s.) et *Ceská hudba* (Praha 1958, 15 et s.)

² Dans la *Vie de Méthode* on lit expressément qu'au temps du règne de Rostislav (846—870), mais évidemment déjà plus tôt, „de nombreux maîtres chrétiens de l'Italie, de la Grèce, de l'Allemagne" étaient venus en Moravie (Fontes rerum bohemicarum, t. I, Praha 1873, 44). Cette assertion est conforme aux nouvelles bien connues des annales des Francs sur la con-

sécration de l'église à Nitra sous le règne de Pribina avant 830, sur la synode de Mayence tenue en 852 ou aux informations sur le baptême de quatorze nobles tchèques à Ratisbonne en 845. La théorie de Josef Cibulka sur les activités des missionnaires d'Irlande et d'Écosse, dans la région de la Grande-Moravie et vers la fin du 8^e siècle, n'a pas trouvé la conformité d'opinion chez la plupart des savants tchèques et elle s'est montrée douteuse. Sur les problèmes du christianisme dans le domaine de la Grande-Moravie on trouvera des informations récentes dans le recueil de travaux *Solunští bratři* (Praha 1962).

³ On n'a pas encore publié toutes les informations sur ces découvertes-ci, mais les conclusions générales ainsi que les vues d'ensemble sont contenues dans ces publications spéciales les plus importantes: Josef Poulik, *Staroslovanská Morava* (Praha 1948), J. Poulik, *Jižní Morava, země dávných Slovanů* (Brno 1948–50), J. Poulik, *Nové slovanské výzkumy na Moravě* (Vznik a počátky Slovanů I, 1956, 239 et s.), J. Poulik, *Starí Moravané budují svůj stát* (Gottwaldov 1962). Parmi les autres ouvrages à consulter nous choisissons: Josef Vašica, *Slovanská bohoslužba v českých zemích* (Praha 1940), A. V. Isačenko, *Začiatky vzdelanosti vo Veľkomoravskej ríši* (T. Sv. Martin 1948), Vilém Hrubý, *Staré Město. Velkomoravské pohřebiště Na valách* (Praha 1955), Jan Eisner, *Archeologie o Velké Moravě* (Slavia 25, 1956, 283 et s.), Josef Cibulka, *Velkomoravský kostel v Modré* (Praha 1958), Václav Richter, *Raně středověká Olomouc* (Brno 1959). Les problèmes de la Grande-Moravie considérés du point de vue des efforts de fouille ont été résumés par Hynek Bulín dans son étude *Z diskuse o počátcích Velkomoravské říše* (Slavia occidentalis 1962, vol. 22, Poznaň 1962, 67–113).

⁴ Une hypothèse intéressante, mais trop courageuse et problématique sur le chant liturgique exécuté dans les petits espaces des rotondes tchèques a été créée par Mirko Očadlík dans son étude *K první kapitole dějin české hudby* (Miscellanea musicologica I, 1956, 9 et s.). Après que de vastes cantons d'église ont été découverts au Sud de la Moravie, cette théorie devient d'autant plus problématique et contestable.

⁵ Cf. František Mužík, *Úvod do kritiky hudebního zápisu* (Praha 1961, 15).

⁶ La liturgie de Cyrille et de Méthode a été évidemment accompagnée du chant pour la simple raison que les deux frères ont reçu une instruction musicale. Surtout Constantin a été très instruit, car il a étudié à côté de la grammaire, la géométrie, la dialectique, la philosophie, la rhétorique, l'arithmétique, l'astronomie aussi la musique. Même Alexander Brückner, dont l'orientation occidentale est hors de doute, considère, dans son ouvrage *Cyrrillo-Methodiana* (Lwów 1933), Constantin comme l'un des plus instruits Grecs au 9^e siècle. Aussi Méthode a-t-il reçu, selon toute apparence, une instruction musicale. Les sources rédigées en vieux-slave donnent le témoignage que Méthode s'est instruit à Olympe dans le chant liturgique. Voilà pourquoi Constantin et Méthode ont pu accompagner, sans grande difficulté, la liturgie slave par des chants.

⁷ On trouvait des centres importants du chant liturgique latin surtout dans les cloîtres bénédictins qui, à ce temps-là, étaient de vrais piliers de la culture chrétienne et où florissait une activité littéraire (formation des légendes).

⁸ Sur le caractère du bilinguisme provincial on peut conclure que les singuliers rites qui formaient un rituel dû à Cyrille et Méthode aient été exécutés même en latin. Les parties byzantines du rite romain en version latine ont été probablement adaptées au rite grégorien. Les composants de la liturgie byzantine gardent quand même dans le texte leur caractère authentique. On en peut déduire que non seulement la liturgie slave, mais aussi les calendriers birituels s'adaptaient aux deux rites comme ils contiennent à côté des fêtes occidentales aussi les jours anniversaires des saints de l'Est. Ce fait a été constaté, et d'une manière très rassurante, par mon ancien auditeur František Pokorný dans ses études dactylographiées et pas encore publiées sur les anciens monuments de la musique liturgique tchèque et sur leur adaptation au style grégorien. Une sorte de symbiose byzantine et romaine est témoignée aussi par les biographies rédigées en l'ancien-slave et en latin, puis par les *Lettres de Kiev* qui confirment non seulement l'existence d'un rapport à la liturgie occidentale, mais qui, par leurs moravismes inclus au texte rédigé en ancien-slave et qui se sont infiltrés aux textes de la liturgie romaine de messe, offrent un témoignage sur les influences orientales. Même les monuments littéraires rédigés en latin ont conservé une conception slave par exemple les légendes composées par *Kristian Vítá et passio sancti Wenceslai et sanctae Ludmilae aviae eius* et la légende *Diffundente sole* ainsi que l'écrit *Privilegium Moraviensis ecclesiae*, cité par Kosmas, mais qui n'est pas arrivé jusqu'à nos jours. Tous ces monuments littéraires que nous venons de citer ont été chargés de la défense du culte divin et de la liturgie slaves. Ce rapport-ci aux traditions religieuses de l'ancien-slave aurait été, dans les pays tchèques, inexplicable sans le concours des prêtres slaves qui ont été des élèves directs de Méthode.

⁹ Nous ne citerons que les contributions d'étude les plus importantes, surtout celles qui sont basées sur l'étude des sources matérielles et de leur confrontation avec les autres documents d'un caractère pareil. Parmi les études slavistes et philologiques nous choisissons celles-ci: Josef Dobrovský, *Geschichte der böhmischen Sprache und Literatur* (Praha 1792, 58—62, 1818, 76—79), Josef Jungmann, *Historie literatury české* (Praha 1825, 21849, 16), Pavel Safářík, *Slovanské starožitnosti* (Praha 1837, 450), Alois Klár, *Die beiden ältesten böhmischen Choralgesänge* (Libussa XVII, 1858, 375), Arnošt Kraus, *Christe ginádó a Hospodine, pomiluj ny* (Věstník Královské české společnosti nauk 1897, classe de philologie, d'histoire et de linguistique, Praha 1898, No XIII, 1—19), Václav Flašhans, *Nejstarší památky jazyka i písemnictví českého* (Praha 1903, 42—45), Roman Jakobson, *Nejstarší české písně duchovní* (Praha 1929, 13—28), Miloš Weingart (Byzantinoslavica II, 1930, 447—54; compte-rendu du livre de Jakobson), František Tichý, *Rajhradský rukopis o písní „Hospodine, pomiluj ny“ od Jana z Holešova* (Casopis pro moderní filologii 1934—35, 260—263), Roman Jakobson, *K časovým otázkám nauky o českém verši. I. Staročeský verš a Rukopisy. II. Český verš před tisíci lety* (Slovo a slovesnost I, 1936, 46—58; sur HPN p. 50—53), Bobuslav Havránek, *Vývoj spisovného jazyka českého* (Československá vlastivěda II, Praha 1936, 5 et 11), Olaf Jansen (Roman Jakobson), *Český podíl na církevněslovanské kultuře (Co daly naše země Evropě a lidstvu. Od slovanských věrozvěstů k národnímu obrození, Praha 1939, 18)*, Miloš Weingart, *Československý typ církevní slovančiny. Jeho památky a význam* (Bratislava 1949, 87—106). — Quant aux études historiques et celle d'histoire littéraire on se servira avec profit des travaux: Mikuláš Adaukt Voigt, *Von dem Aelterthume und Gebrauch des Kirchengesanges in Böhmen* (Abhandlungen einer Privatgesellschaft I, 1775, 214), František Palacký, *Dějiny národu českého* (Praha 1848, I, 1, 155), František Ladislav Čelakovský, *Ctení o počátcích dějin vzdělanosti a literatury národů slovanských* (Praha 1877, 241 et s.), Josef Jireček, *Hymnologia bohemica, dějiny církevního básnictví českého až do 18. stol.* (Praha 1878, 1—2, 39), Václav Chaloupecký, *Svatý Vojtěch a slovanská liturgie* (Bratislava VIII, 1934, 37—47) Antonín Škarka, *Nejstarší česká duchovní lyrika* (Praha 1948, 93; on y trouvera une bibliographie fort complète), Josef Hrabák et collaborateurs, *Dějiny české literatury I. Starší česká literatura* (Praha 1959, 56—57), Ladislav Pokorný, *Liturgie pěje slovansky* (recueil Solunští bratři, Praha 1962, 160 et s.). — Quant aux études musicologiques nous recommandons celles-ci: August Wilhelm Ambros, *Der Dom zu Prag* (Praha 1858), A. W. Ambros, *Geschichte der Musik* (Praha 1864, II, 114), Karel Konrád, *Něco o „písní svatého Vojtěcha“* (Cyril VII, 1880, 81), Karel Konrád, *Dějiny posvátného zpěvu staročeského I* (Praha 1881, 26 et s.), Josef Pacht a, *O písní sv. Vojtěcha* (Cyril IX, 1882, 20 et s.), Quido Maria Dreves, *Cantiones bohemicae* (Leipzig 1886, 5), Leoš Janáček, *O představě tóniny* (Hudební listy III, 1886, 59), Otakar Hostinský, *Musik in Böhmen 2* (Wien 1896, 1—60; l'adaptation tchèque *Hudba v Čechách*, Praha 1904, 240—246), Zdeněk Nejedlý, *Dějiny předhusitského zpěvu v Čechách* (Praha 1904, 240—246, 1954, 319), Dobroslav Orel, *Hudební prvky svatováclavské* (Praha 1937, 29—39), D. Orel, *Hospodine, pomiluj ny* (Akord VII, 1939, 40, 46—48, 89—93), Bohumír Štědroň, *Staré české písně* (Praha 1940), Josef Hutter, *Hudební myšlení* (Praha 1943, 329), František Zagiba, *Dějiny slovenské hudby* (Bratislava 1943), Jan Ráček, *Středověká hudba se zvláštním zřetelem k české hudbě gotické* (Brno 1946, 50—53), František Pokorný, *Hospodine, pomiluj ny — Svatý Václave. Rozbor nápěvu na podkladě gregoriánské stylistiky* (Brno 1948, dactylographié), F. Pokorný, *Dějiny středověkého jednohlasu v Čechách a na Moravě* (dactylographié), Karel Církle, *Nejstarší české písně. Melodický vývoj písní Hospodine, pomiluj ny a Svatý Václave* (Brno 1959; travail de diplôme, dactylographié).

¹⁰ Kosmas note pour l'année 973: „Tunc praesul mitra redimitus novus novam redit lactus totius Boemiae in parochiam, atque ut ventum est metropolim Pragam, iuxta altare sancti Viti inthronizatur ab omnibus clero modulante: Te deum laudamus. Dux autem et primates resonabant: Christe keinado, Kirie eleison und die haligen alle helfunt unse, Kyrie eleison et caetera; simpliciores autem et idiotae clamabant Kerlessu et sic secundum morem suum totam illam diem hylarem sumunt“ (Cosmae Pragensis Chronica Boëmorum, lib. I, cap. 23, Fontes rerum Bohemicarum, tomus II, 1, Praha 1874, 38. Dans la suite nous citerons par l'abréviation FRB. Voir aussi Monumenta Germaniae Historica, nova series, tomus II, Berlin 1923, éd. par B. Bretholz, 45—46; dans la suite de notre étude nous citerons par l'abréviation MGH). Mais Arnošt Kraus ajoute au passage que nous venons de citer: „Si Kosmas dit „et caetera“, on va l'expliquer de cette manière qu'il copiait un lais qui lui était inconnu d'un modèle écrit et qu'il prenait les mots conservés seulement pour le commencement de même que les mots précédents „Te Deum laudamus“ (A. Kraus, *Christe ginádó 2*).

¹¹ On lit chez Kosmas: „Post cuius obitum filium eius primogenitum nomine Zpitignev

omnes Boemicae gentis, magni et parvi, communi consilio et voluntate pari eligunt sibi in duce[m] cantantes Kirieleison, cantilenam dulcem" (Kosmas 129, FRB II, 87; MGH, nova series II, 103).

¹² Les verbes "cantare", "modulare" ou "clamare" ont plutôt une valeur concrète, tandis que les appellations de certains chants ne sont pas encore (au 13^e siècle) stabilisées.

¹³ C'est dans les sources que nous pouvons bien suivre le contenu de sens du terme *cantilena*. Au temps de la haute féodalité on se servait du terme "cantilena" pour désigner un style musical. On désignait, par exemple, par le terme "*cantilena romana*", le plain-chant grégorien à la différence du chant choral gallican qui était alors en vigueur chez les Francs. Walafrid Strabo, abbé du cloître de Reichenau au 9^e siècle, emploie le terme "*cantilena*" pour une composition vocale. Avant que le terme "*cantilena*" fût arrivé à cette signification, il tenait le sens de mélodie et il est employé souvent en correspondance avec les adjectifs *iucundus* ou "*dulcis*". Dans ce sens on le retrouve le plus souvent au temps de Kosmas et on en trouve de nombreux témoignages dans MGH. Cependant même au temps de Kosmas, le terme "*cantilena*" peut désigner le chant, comme nous en trouvons un témoignage dans la *Chronica Polonorum*, un peu plus jeune que l'oeuvre de Kosmas. Si Kosmas dit "*cantilenam dulcem Kirieleison*", il n'indique pas, par ce terme, la chanson toute entière, mais seulement son invocation. Dans les autres sources, nous ne trouverons nulle part de mention où le terme *Kirieleison* se rattacherait à toute la chanson. Cette conception est toujours traditionnellement conservée après Dobroslav Orel. Mais il n'est nulle part attesté dans les sources qu'il s'agissait du chant HPN. L'opinion de Nejedlý qui pense qu'il s'agit d'un trope, lorsque *Kyrie eleison* est indiqué comme "*cantilena*", n'est pas cependant motivée. Un chant choral possède donc des mélodies très riches avec une base nominale relativement minime. Ce problème a été traité avec plus de détails par František Pokorný, op. cit.

¹⁴ "... a praelatis et clero ... deductus cum hymnis et laudibus ... ac populo et nobilibus terrae, qui tunc aderant, Hospodin, pomiluj ny resonantibus" (FRB II, 307-308).

¹⁵ "Nuntii regis Ungariae, qui missi fuerant ex parte eius ad principem Bohemiae, retulerunt coram eodem principe et baronibus eius, quod hora congressionis exercituum ad invicem, Bohemi valido clamore in coelum exaltato canentes hymnum a sancto Adalberto editum, quod populus singulis diebus dominicis et aliis festivitibus ad processionem cantat, equi adversariorum invitissessoribus fugam arripuerint" (FRB II, 319).

¹⁶ Ottacher raconte:

Der Bischof von Basel began
disen ruof heben an:
„Sant Mari, muoter und meit,
all unser not si dir geleit!“
die Beheim ouch riefen so:
"Gozpodina, pomiluj do!"

(MGH. Deutsche Chroniken V, 1, ed. Seemüller, Hannover 1890, 214. Cité aussi par A. Kraus, *Christe ginádó* 8).

¹⁷ "... laetum ad propria reversum ... utpote filii tristes adventum desiderantes sui patris cantantes: Ecce, sacerdos magnus, clerici, seculares: Hospodin, pomiluj ny, in ecclesia Montis Sion cum vexillis et processionibus receperunt IV. Kal. Martii, durante adhuc proh dolor! etiam decantante: Hospodin, pomiluj ny" (FRB II, 366).

¹⁸ "Clerici ... decantantes: advenisti desiderabilis cum aliis hymnis et canticis, populo etiam decantante: Hospodin, pomiluj ny" (FRB II, 366).

¹⁹ "Cunctus autem clericorum coetus tali rectore gratulans, sonantibus ymnpnis alta voce concinait: Te Deum laudamus. Vulgus vero: Hospodin, pomiluj ny". Cf. Josef Cibulka, *Korunovační řády středověké a Karla IV. korunovační rád králů českých* (Časopis katolického duchovenstva, an. 75, cah. 7, 1934, 402).

²⁰ On va lire dans le traité du moine de Břevnov: "... in Libicz hoc canticum composuit (à savoir saint Adalbert; note de J. R.), populum informavit et cum populo illud cantavit ad Dominum Deum, ut famen et gwerras averteret et necessitatem et pacem in terra daret" (cité chez Zdeněk Nejedlý, *Dějiny předhusitského zpěvu*, Praha 1904, 323, 21954, 425. Un peu plus tard, saint Adalbert, évêque de Prague, aurait doué ce chant par une indulgence de 40 jours: "... sanctus Adalbertus ... hoc canticum ... autoritate episcopali roboravit ac salubribus indulgenciis, dotavit, ut quicumque illud devote contaverint, singulis quadraginta dies indulgentiarum donavit ..." (Nejedlý, op. cit., 194, 316, 21954, 414).

²¹ Le moine Kristian (Christianus, Křišťan) appartenait aussi à la famille de Slavník. C'était un oncle ou le fils du frère de l'évêque saint Adalbert. Sa légende *Vita et passio s. Venceslai*

et s. *Ludmilae aviae eius*, qui provient de la fin du 10^e siècle, est une apologie de la culture de l'ancien-slave. D'après Christian, la langue slave dure dans la liturgie, elle est indispensable et même opportune. Sur Christian on consultera Josef P e k a ř, *Nejstarší kronika česká* (Český časopis historický 1902; en vol. 1903), J. P e k a ř, *Die Wenzels- und Ludmila Legenden und die Echtheit Christians* (Praha 1906), J. P e k a ř, *Svatý Václav* (Svatováclavský sborník I, 1934, 9—101), Václav Ch a l o u p e c k ý, *Prameny X. stol. Legendy Kristiánovy* (ibid., II, 2, 1939).

²² Sur le rapport favorable de saint Adalbert à l'héritage culturel de Cyrille et de Méthode on trouvera beaucoup de matériel convaincant et de documents dans l'étude de Václav Ch a l o u p e c k ý *Svatý Vojtěch a slovanská liturgie* (Bratislava VIII, 1934).

²³ František P o k o r n ý fait observer, en marge de la remarque du continuateur de Kosmas "*canentes hymnum a s. Adalberto editum*" (FRB II, 319), que saint Adalbert aurait pu, dans le rayon de ses buts de missionnaire, mettre au jour une vieille litanie slave qui, en relation avec le changement d'appartenance ecclésiastique, c'est-à-dire par l'inféodation dans la diocèse de Ratisbonne et ses coutumes liturgiques, fut passé d'usage liturgique. Il aurait formé de ce monument musical qui s'ouvrait par les mots "*Gospodi, pomiluji*", une chanson populaire sous forme d'un hymne nonliturgique, quoiqu'on se servît des termes "*hymnizare*" et "*hymnus*" au moyen âge et à cette époque encore pour n'importe quelle forme du chant liturgique, litanie y compris. Pokorný dit dans son travail ci-dessus mentionné: „Si nous considérons la renaissance de l'hymne slave, cité plus souvent au cours du 13^e siècle par son incipit "*Hospodine, pomiluj ny*", due à Saint Adalbert comme prouvée, en revanche nous n'avons pas encore atteint, par ce fait, la certitude que cet hymne a été "*editus*" sous la forme conservée dans la notation la plus ancienne trouvée dans le tract du moine de Břevnov, soit littéraire, soit musicale. Nous serions obligés d'attribuer à saint Adalbert non seulement une activité de conservateur et d'éditeur, mais encore une habileté de créateur hymnographique. D'abord la vieille composition glagolitique est fermée par un vers qui ne pourrait former qu'un supplément à la litanie originale, à savoir "*đaj nám všem, Hospodine, žižň a mír v zemi*". Il est symptomatique que ce texte-ci est déjà complètement tchèque. Il forme une sorte de clé à la tchéquisation supplémentaire qui paraît déjà dans la composition toute entière. Ce vers n'a été créé ni pour les cortèges organisés aux dimanches et aux jours de fête ni pour les luttes de guerre. L'alliance des termes *žižň* et *mír* fait rappeler les Rogations où le peuple marchait en cortège soit dans la ville, soit par les champs et qui se servait, pour un tel but, de l'exclamation *Kyrie eleison* d'après le pratique romaine et franc... Certes la mélodie de cette composition ancienne, au moins sous la forme qui nous est aujourd'hui accessible, a été déjà influencée d'un tel complément de la litanie originale par des termes plus récents, et même par l'échange des expressions glagolitiques par les termes tchèques. C'est une autre question de connaître jusqu'à quelle mesure nous pouvons attribuer la répartition poétique du texte ou de la mélodie à saint Adalbert."

²⁴ C'était déjà Josef D o b r o v s k ý qui a montré (*Geschichte der böhmischen Sprache und Literatur*, Praha, 1792, 59—60) que dans le chant HPN on trouve quatre termes du vieux-slave, à savoir *ny* au lieu de *nás*, *žižň* au lieu de *fertilitas*, *spas* au lieu de *spasitel*, *salvator*, et *pomiluj* au lieu de *smiluj se*; Dobrovský y compte aussi le mot *žižň* et par erreur la forme *ny*.

²⁵ Au contraire, c'est Antonín Š k a r k a qui souligne l'opinion qu'il serait faussé de considérer ce chant "comme une oeuvre du temps de Cyrille et Méthode... bien que cette opinion eût été répétée et reçue même plus tard" (*Nejstarší česká duchovní lyrika*, Praha 1949, 27).

²⁶ Cf. la reconstruction du chant en vieux-slave chez Roman J a k o b s o n (*Nejstarší české písně duchovní* 23).

²⁷ Ce fait a été observé déjà par Dobroslav O r e l (*Hudební prvky svatováclavské*, Praha 1937, 52) et par Mirko O č a d l í k qui l'a fort souligné (*K první kapitole dějin české hudby*, *Miscellanea musicologica* I, 1956, 15).

²⁸ Ceux qui connaissaient le latin criaient *Kyrieleison*, les partisans du rite slave au contraire *Krleš*. Le terme *Krleš* est connu sous de différentes formes (en grande partie il s'agissait des réflexes variés de la consonne r) d'après les périphrases du son original comme par exemple: *Kirlešu, Krielesu, Krileison, Krilesu, Krilešu, Krleis, Krleš, Krleisu, Krleišu, Krlesn, Krlesu, Krleš, Krlešu etc.* (d'après B. B r e t h o l z dans MGH, nova series II, 46). On lit, dans la chronique de Thietmar de Merseburg que les croyants slaves de la diocèse de l'évêque Boso de Merseburg aimaient à parodier *Kyrie eleison* par „*ukrivolsa*" (u kri volsa — ve kři olše — dans le buisson, il y a une aune): „*Hic ut sibi commissos eo facilius instrueret, Sclavonica scripserat verba et eos kirieleison cantare rogavit exponens eis huius utilitatem. Qui recordes hoc in malum irrisorie mutabant ukrivolsa, quod lingua nostra dicitur: aeleri stat in fructum, dicentes: »Sic locutus est Boso-, cum ille aliter dixerit*" (Thietmari

Merseburgensis episcopi chronicon, lib. II, cap. 37, Poznan 1953, 101; voir aussi FRB I, 151).

²⁹ Comme le component musical du chant prenait son origine, sans doute, simultanément sur un modèle de texte donné, nous pensons que le chant HPN puisse être conçu comme une composition originale au sens médiéval, c'est-à-dire comme une oeuvre individuelle d'un donné archétype textuel et musical. František Mužík est du même avis lorsqu'il dit: „C'est avec sûreté qu'on peut considérer comme des compositions originales nos plus anciennes chansons liturgiques, par exemple Hospodine, pomiluj ny, Svatý Václave, Jesu Kriste, šedřý kněze...“ (Mužík, *op. cit.* 14).

³⁰ Ce n'est que pour satisfaire la curiosité que nous voulons énumérer ces identifications fort disparates du classement modal du chant HPN. Ainsi par exemple Karel Konrád (*Dějiny posvátného zpěvu staročeského I*, Praha 1881, 30) cite la gamme hypoiastienne de Witt, Josef Pacht a (*O písní sv. Vojtěcha*, Cyril IX, 1882, 27) nous informe sur la gamme hypoiastienne de Glareanus, Leoš Janáček (*O představě toniny*, Hudební listy III, 1886, 59) pense qu'il s'agit, dans ce cas, du mode hypoionique, Dobroslav Orel (*Hudební prvky svatováclavské*, Praha 1937, 34) et Josef Hutter (*Hudební myšlení*, Praha 1943, 332) sont prêts à conclure, en sortant de deux récitanes hypothétiques en *do* et *re*, sur le VII^e mode mixolydien. Zdeněk Blažek pense au contraire au II^e mode hypodorien plagal et il appuie son opinion sur la division en quarte et quinte ce qui est usuel chez les modes plagaux. Bien que *do* et *re* y soient, à son opinion, les tons les plus stables, il ne considère pas quand même et avec justesse le ton *re* pour une récitante, mais pour une finale. La motivation pour un mode authentique mixolydien (VII^e mode), respectivement pour un mode plagal hypomixolydien (VIII^e mode) est, d'après Blažek, juste pour les récitanes *do* et *re*, mais elle est considérablement affaiblie par le fait que nous n'y trouvons jamais de finale. Aussi le caractère total du chant ne répond-il au VII^e mode. Du point de vue de la tonalité usuelle le chant serait, d'après Blažek, plus prochain du mode authentique éolien (IX^e mode). D'une façon un peu plus correcte ce problème a été traité par František Pokorný qui dit au fond: Le chant HPN était, à son début, une récitation comme elle est conservée dans la leçon liturgique et comme elle est enfin modifiée en psalmodie. Voilà pourquoi ce chant n'a pas encore de tonique. Il est alors impossible de le déterminer sur la base d'un octoèpe. Il pousse de la dominante qui est cadencée aux lieux d'interponction et qui revient à la dominante. Primitivement la dominante est subsemitonale, mais elle a recours à une élévation du ton total au-dessus d'un degré de demi-ton, de la sorte qu'on peut parler, à vrai-dire, d'une récitation superdominante. La propre dominante reparait au retour de la mélodie et surtout dans le *Krleš* final.

³¹ Même dans les monuments musicaux provenant de la deuxième moitié du 14^e siècle où l'interprétation modale des notations de chant était déjà, en Bohême, tout à fait usuelle, on se décide aujourd'hui avec beaucoup de difficultés s'il faut procéder à la détermination du mode correcte. La détermination du mode, dans des cas pareils, est d'ordinaire rendue plus difficile par le fait que l'air du chant est transposé sans tenir compte de la réalité que dans les éditions modernes liturgiques le mode des airs de leçon, y compris les litanies, n'est pas indiqué.

³² La première variante ayant l'étendue d'une quinte paraît pour la première fois dans une notation manuscrite qui se trouve sur une feuille collée jadis sur une reliure du 14^e siècle (NUK VI A 4). Nota choralis $\blacklozenge = \text{musical note}$

La deuxième variante ayant l'étendue de quinte se trouve dans le manuscrit d'un graduel catholique latin et tchèque de l'année 1473 (NM XII A 1, fol. 219 b — 220 a). La notation mesurée noire $\blacksquare = \text{musical note}, \blacklozenge = \text{musical note}, \blacklozenge = \text{musical note}$.

La troisième variante est contenue dans le manuscrit d'un livre de cantiques latins et tchèques de la fin du 15^e siècle (NUK X E 2, fol. 20 a). Nota choralis $\blacklozenge = \text{musical note}, \blacklozenge = \text{musical note}$

La quatrième variante, cette fois dans une étendue originale de quarte, mais adaptée quant au rythme et à la mélodie dans son étendue changée, peut être trouvée dans le manuscrit d'un graduel de Chrudim dont l'origine remonte aux années 1530—1545 (fol. 292 b). La notation mesurée noire $\blacksquare = \text{musical note}, \blacklozenge = \text{musical note}$

Citons enfin encore une cinquième variante la plus ancienne dans l'étendue de quinte qui est notée dans un antiphonaire manuscrit de l'église de saint Guy daté en 1551. Quant aux autres variantes plus récentes du chant HPN, nous les laissons à part. Elles n'apportent rien de typique pour la solution de notre problème.

Quant aux textes imprimés qui contiennent le chant HPN, nous nous contenterons des plus importants que voici :

Pavel Paminondas Horský, *Písničky křesťanské* (Praha 1596),
Matěj Benedikt Boletucký, *Rosa Boēmica sive Vita sancti Woytiechi* (Praha 1668),
Matěj Václav Steyer, *Kancionál český* (appelé *Svatováclavský*, Praha 1683),
Václav Karel Holan Rovenský, *Capella regia musicalis* (Praha 1694),
Jan Josef Božan, *Slaviček rajský na stromě životu slávu Tvorci svému prozpěvující* (Hradec Králové, 1719).

³³ La connexion de l'intervalle de la seconde majeure *do-re* et de la cadence d'oraison *do-si-la-do* a été traitée d'une manière rassurante par Franz Zagiba dans ses études monographiques sur la musique du temps de la haute féodalité. Zagiba a comparé par exemple le caractère mélodique de notre chant avec celui du livre de leçons de Trogir du 12^e et du 13^e siècles dont la découverte sur un îlot du rivage dalmate fait preuve d'une activité intéressante des moines bénédictins déjà au 9^e siècle. Cette constatation coïncide d'une manière frappante avec les dernières explorations des archéologues tchèques qui cherchent des modèles aux constructions d'église du 9^e siècle récemment découvertes sur le sol tchèque aussi dans le domaine croate et dalmate. Une coupure de notation musicale du livre de leçons de Trogir, publiée par Zagiba, peut nous montrer d'une manière expressive la parenté d'air avec le chant HPN.

Le livre de leçons de Trogir /12^e - 13^e siècle/



Hospodine, pomiluj ny /notation de 1397/



On consultera sur ce problème les études de Franz Zagiba: *Die deutsche und slawische Choraltradition als Verbindungsglied zwischen West- und Südosteuropa* (KmJB XXXVII, 1953, 41), *Die Funktion des Volksliedgutes in der Entwicklung der südeuropäischen Musikgeschichte* (Kongress-Bericht, Bamberg 1953, 197-199), *Zum Vortrag der ältesten Sprachdenkmäler bei den Völkern im Donauraum* (Die Sprache, Bd. VI, Heft 1, Festschrift für Wilhelm Havers, Wiesbaden-Wien 1960, 99), *Der Cantus Romanus in lateinischer griechischer und slawischer Kultsprache in der karolingischen Ostmark* (KmJb XLIV, 1960, 7) et *Die „Conversio Bagoariorum et Carantanorum“ als musikgeschichtliche Quelle* (Miscelánes en homenaje a Mons. Higinio Anglés, vol. II, Barcelona 1958-1961, 28). Cf. aussi H. Müller, *Zur Urschichte des deutschen Kirchenliedes* (Wiener Kongressbericht für Internationale Musikgeschichte, Wien 1909).

³⁴ Quant à la date d'origine du chant HPN, voici quelques opinions importantes. Josef Jungmann (*Historie literatury české*, Praha 1825) et Jaroslav Vlček (*Dějiny literatury české*, Praha 1897, 5) ont placé sa naissance au 9^e siècle. Parmi ceux qui l'ont mis au 10^e ou au début du 11^e siècle il faut citer Josef Dobrovský (*Geschichte der böhmischen Sprache und Literatur*, Praha 1792, 59), Arnošt Kraus (*Christe gñádě a Hospodine, pomiluj ny*, Praha 1898, 17), Václav Vondrák (AfsIPH XX, 1898, 468), Václav Flašhans (*Nejstarší památky jazyka i písemnictví českého*, Praha 1908, 44), Václav Novotný (*České dějiny I*, 2^e partie, 1913, 333), Václav Chaloupecký (*Svatý Vojtěch a slovanská liturgie*, Bratislava III, 1934, 43), Bohuslav Havránek (*Vývoj spisovného jazyka českého*, Československá vlastivěda, Praha 1936, 12), Antonín Škarka (*Nejstarší česká duchovní lyrika*, Praha 1949, 27), Bohuslav Havránek, Josef Hrabák et leurs collaborateurs (*Výbor z české literatury od počátků po dobu Husovu*, Praha 1957, 738 et s. 774, et *Dějiny české literatury I*, Praha 1959, 56 et s.). Roman Jakobson (*Nejstarší české písně duchovní*, Praha 1929, 20) pense que le chant HPN a été composé vers la fin du 11^e siècle. Les musicologues tchèques ont placé la date d'origine du chant HPN au temps sensiblement ultérieur: par exemple Zdeněk Nejedlý (*Dějiny předhusitského zpěvu v Čechách*, Praha 1904, 245) pense que le chant HPN appartient, par son origine, au 12^e siècle, quelque part après 1125. Dobroslav Orel (*Hudební prvky*

svatováclavské, Praha 1937, 60) place le chant HPN au 11^e siècle. Le terme ad quem est fixé vers l'année 1055. Josef Hutter (*Hudební myšlení*, Praha 1943, 329) pense que le chant HPN a pris sa naissance vers la fin du 11^e siècle ce qui correspondrait avec la structure du texte, ou dans la première moitié du 12^e siècle ce qui s'accorderait, dit-il, avec la situation générale de l'histoire de musique. La plupart des dates d'origine de notre chant sont tout à fait hypothétiques; jusqu'à nos jours il est absolument impossible de fixer une date précise pour l'origine du chant HPN.

³⁵ K. Alexander Wyrzikowski (*Genesa „Bogurodzicy“*. Szkic z dziejów kultury polskiej, Sandomierz 1922) et Józef Birkenmajer (*Zagadnienie autorstwa „Bogurodzicy“*, Annales Missiologicae, Gwiazdno 1935, et *Bogurodzica dziewica. Analiza tekstu, treści i formy*, Lwów 1937) pensent qu'il s'agit d'une parenté génétique du chant HPN avec la chanson polonaise Bogurodzica Dziewica, un ouvrage attribué aussi à saint Adalbert. Zdzisław Jachimcki (*Muzyka polska w rozwoju historycznym*, Kraków 1949, 63—65) cite leurs opinions comme l'état contemporain des recherches vouées au même problème. Mais il faut mettre en relief qu'il y a une assez grande différence entre la chanson Bogurodzica Dziewica et le chant HPN quant à la forme et la mélodie. La chanson polonaise est plus compliquée que le chant HPN, car dans sa version la plus ancienne Bogurodzica Dziewica n'est qu'un lais tel qu'on en trouve en Allemagne déjà au 10^e siècle. L'étude la plus récente sur la chanson Bogurodzica Dziewica est un travail analytique fort solide, l'oeuvre collective de Jerzy Woronczak, Ewa Ostrowska et Hieronym Feicht (*Bogurodzica*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1962, coll. Biblioteka pisarzy polskich, série A, No 1). Cette publication parfaite contient non seulement une analyse minutieuse linguistique et historique, mais aussi une analyse détaillée musicologique due à H. Feicht, suivie d'une riche bibliographie philologique, musicologique et d'histoire littéraire. Le travail est complété par une édition critique du texte et de sa partie musicale, basée sur les modèles conservés de source avec une transcription soignée des textes et des notations musicales. Dans l'annexe, on trouve des photocopies parfaites des sources dans les notations neumatique, chorale et mesurée. Le manuscrit le plus ancien de cette chanson provient de 1407 (Biblioteka Jagiellońska, Kraków, manuscrit 1619). La facture musicale de la chanson Bogurodzica Dziewica y est datée approximativement au 12^e et 13^e siècles. Cette chanson est donc plus jeune que le chant HPN. Du point de vue d'histoire musicale la chanson Bogurodzica Dziewica a été traitée par Adolf Chybiński (*Bogurodzica pod względem historycznomuzycznym*, Przegląd Powszechny 1907, vol. 2 et 3).

³⁶ Cependant Pokorný pense que le chant HPN a pris son origine par l'adaptation du trope de Kyrie. Il n'est pas possible de fixer, sans se tromper, l'âge du trope, car on ne peut probablement parler que des conditions de son origine. De même il serait une erreur que de juger d'après l'existence du premier tropaire tchèque de 1235 — et qui est aussi le premier monument musical noté d'une provenance tchèque (le tropaire de Prague ou de Saint-Guy, NUK, sign. Cim 4) — que la connaissance de l'adaptation des textes en tropes ne fût développée qu'au cours du 13^e siècle. Pokorný trouve la preuve d'une telle adaptation en trope déjà au début du 12^e siècle dans la *Plainte sur Brétislav II* de l'année 1100 („*Cuius feretrum unus ex clero sequens usque ad sepulchrum, huiusmodi planctu iterabat dicens: Anima Bracizlai sabaoth adonay vivat expers thanaton Bracizlaus yschyros*, FRB II, 147). Comme l'art de l'adaptation des textes en tropes a été connu chez nous déjà vers 1100, Pokorný en déduit l'opinion que de cette façon on avait créé des conditions favorables à la genèse de notre trope.

³⁷ L'épopée le *Duc Ernest* a été éditée, en 1903, par bohémiste Jan Loriš dans *Sbornik hraběte Baworowského*.

³⁸ L'index des compositions où l'air du chant HPN a été employé dans la littérature musicale tchèque, est contenu dans le travail dactylographié de diplôme présenté par Karel Cikrle (*Nejstarší české písně*, Brno 1959, 150 et s.).

³⁹ Nous remercions enfin très chaleureusement tous ceux qui nous ont aidé d'une façon quelconque pendant la genèse de cette étude. C'étaient surtout MM. Jaroslav Bauer et Zdeněk Blažek, chargés de cours à la Faculté des Lettres, M. le Professeur Jaroslav Ludvíkovský, maître des conférences à la Faculté des Lettres, et M. Karel Vetterl, docteur ès lettres et musicologue.

K OTÁZCE GENEZE NEJSTARŠÍ ČESKÉ DUCHOVNÍ PÍSNĚ HOSPODINE, POMILUJ NY

Resumé

Studie se podrobně zabývá vznikem, proveniencí, skladebnou strukturou, datací a společenskou funkcí nejstarší české duchovní písně *Hospodine, pomiluj ny*. I když první projevy české hudební kultury se počínají s největší pravděpodobností utvářet již někdy v době Velkomoravské říše (830–906), přece je pro naprostý nedostatek pramenného notového materiálu dodnes sporné a vědecky nerozřešené, zda cyrilometodějská, byzantsko-východní hudební kultura působila na počátky českého liturgického zpěvu. Přitom je zřejmé, že první české písně a hymnické hudební památky se patrně vyvinuly z tradic staroslověnské liturgie jakožto reakce na rituální stroze kanonizovanou kulturu gregoriánského chorálu a gregoriánskou melodickou stylistiku.

Vzácnou ukázkou počestění a zlidovění gregoriánské melodické stylistiky českého chorálního zpěvu je česká prosebná duchovní píseň *Hospodine, pomiluj ny*, která patří k nejstarším dosud doloženým českým hudebním památkám vůbec. Po prvé je bezpečně doložena u pokračovatele kronikáře Kosmy (*Chronica Boëmorum*) k letům 1248–1249 (FRB II, 308). Nejstarší dochovaný zápis textu bez notace je zaznamenán v tzv. *Milíčově sborníku modliteb* (NUK XVII, F 30, fol. 96a), jehož rkp. pochází asi z r. 1380. Nejstarší melodický zápis písně je dochován teprve až z r. 1397 v učeném traktátu dosud neznámého břevnovského benediktina (Jan z Holešova?), v němž je také podána její teologicko-filozofická exegeze.

Poněvadž píseň vznikla nepochybně ze staroslověnské prosebné litanie, což lze prokázat též po lingvistické stránce, lze se důvodně domnívat, že souvisí s cyrilometodějskou tradicí. K tomu poukazuje také její textová složka, neboť obsahuje vedle slov vysloveně staroslověnských též slova, která by molla být česká i staroslověnská. Po stránce jazykové se píseň HPN tudíž bezpečně hlásí do údobí, kdy se v českých zemích používalo od 9. do 11. století vedle latiny jako spisovného jazyka i staroslověňštiny. Přitom rovněž otázka cyrilometodějské proveniencie textu písně není s definitivní platností vědecky rozřešena.

Z hlediska formově-stavebného je text písně vměstnán do 7 nerýmovaných, volně plynoucích veršů s přízvukným veršem o 4 iktech. Celek je pak rozčleněn do třídílného symetrického útvaru (A—B—A), v němž dlužno hledat také původ monumentality této písně. Stavebná členitost textu je naprosto jednodlná s architektonickou výstavbou nápěvu písně, poněvadž slova i nápěv vznikly podle všeho současně, což by mohlo být také kritériem pro její stáří.

Melodická struktura písně je založena na recitativně-psalmodizujícím nápěvu v rozsahu čisté kvarty. Z celkového počtu 66 tónů připadá 11 tónů na melizmata; odtud melodie písně plyne v mírně zvlněném toku, který je podmíněn obloukovitě visutými závěrečnými kadenciálními útvary, jimiž vždy končí jednotlivé veršové řádky. Modus písně není jednoznačně a přesně vysloven, poněvadž melodie je vystavěna na pouhém tetrachordu d—c—h—a, který sám o sobě nemůže určit některý z ustálených autentických nebo plagálních modů. Není proto ani možné jednoznačně určit recitanta a tóniku písně. Nejcharakterističtějším znakem melodického zápisu písně HPN v břevnovském znění z r. 1397 je tedy jeho tetrachordální charakter v kvartovém rozsahu, který je v pozdějších variantách písně nahrazen rozsahem kvintovým.

Stavebná a formová struktura melodie je rozčleněna do šesti řádkových melodických útvarů, které se vždy uvnitř ještě stavebně člení do dvou částí, daných textovou předlohou v podobě jakéhosi melodického předvětí a závětí. Z nich předvětí mají tendenci sestupnou a závětí zase vzestupnou. Metrům melodie je periodicky členěno sudodobě. Výjimku tvoří šestý verš, který melodicky stahuje dva textové verše do jednoho hudebního útvaru. Nápěv má po stránce formové zřejmě písnový charakter, poněvadž celek písně je stavebně koncipován do jakéhosi trojdílného formového schématu. Třídílná symetričnost je tu podmíněna třídílností textové předlohy, což je další důkaz jednodlnosti textu a melodie písně.

Velebnost a monumentalita písně tkví především v jejím monotematickém charakteru, který je způsoben řadou stále se opakujících a za sebou následujících invokací, nehledě k tomu, že celou píseň se vine charakteristicky centrální melodický útvar (d—c—h—a—h—c).

Problém stáří a datace písně HPN není dosud zcela bezpečně rozřešen. I když nejstarší dochovaný zápis písně textem pochází až z r. 1380 a zápis textem i nápěvem dokonce až z r. 1397, přece tato skutečnost nemluví proti její starobylosti. Vznik písně bývá někdy hledán až v 9., 10. nebo na počátku 11. století. Nechybějí ani názory, že tu jde o kyriamistickou píseň ze sklonku druhé poloviny 12. století. Poněvadž tetrachordální nápěv písně vznikl prav-

děpodobně současně na původní počestěný staroslověnský text, můžeme se důvodně domnívat, že i hudební složka písně je starobylá, neboť mohla vzniknout přibližně v téže době jako textová předloha písně. Nepochybíme proto, když vznik písně HPN položíme do časové rozlohy od konce 10. do první poloviny 11. století.

Závěrem možno říci, že píseň HPN svou prostotou, která tu ještě není prostoupena abstraktně-spekulativními prvky pozdější středověké mystiky, pak svou pozoruhodnou tvarovou krásou, tvoří důstojný protějšek tehdejší českým románským literárním a architektonickým památkám, jejichž výrazným nositelem jsou prostorově sice nevelké, ale v tektonickém pojetí jistě monumentální české rotundy, a v písemnictví zase pozoruhodná legendární díla, jež jsou dokladem staroslověnské, cyrilometodějské tradice.