

# Systemový přístup ke gregoriánskému chorálu (3)

EVŽEN KINDLER

## POKRAČOVÁNÍ

Využili k tomu prostého faktu, totiž toho, že autor zpívané skladby dává touto skladbou pokyny, jimiž omezuje možnosti zpívajícího (interpreta). Nechápejme však takové omezení negativně. Můžeme použít velmi chabého přirovnání a říci, že to bylo omezení podobného druhu, jako je třeba zábradlí u vyhlídky nad propastí, které sice turistu v jeho pohybu opravdu omezuje, ale současně ho chrání před pádem. Jde opravdu o chabé přirovnání: v dalším poznáme, že zatím co zábradlí může každý vidět a být při tom i (ne právě rozumně) nespokojen, že je jím omezen, omezení vytvořené raně středověkými autory je těžko viditelné, člověk se v něm cítí zcela svobodný, viditelné je jen tomu, kdo o něm moc bádá a kdo se tedy podobá průvodci, který okolí vyhlídky dobře zná a ví, co by se bez zábradlí mohlo stát. Omezení ovšem platí u všech skladeb, avšak projevuje se většinou negativně: stačí, aby se interpret jen trochu odchýlil od toho, co autor zamýšlel, a zvukový projev zkolabuje, do ucha posluchačů se dostane něco dost špatného, „trapas“. Teoreticky však lze uvažovat takto: co kdyby autor dal do skladby takové bohatství, že i v případě, že by interpret dost pokazil, zůstane ve zvukovém projevu tolik bohatství z autorovy koncepce, že tento projev bude hodnotný?

Novověcí autoři se o něco takového nejen nesnaží, ale ani nepředpokládají, že by to vůbec bylo možné. Avšak uvažovaná „nezničitelnost“ zpěvu při provádění existuje, a to u mnoha druhů starých zpěvů založených na jazycích různých geografických oblastí, jmenovitě na jazycích tradičních liturgií (řečtině, syrštině, arménštině, koptštině, ...), ale nejvíce ji pozorujeme právě u gregoriánského zpěvu. Za těch třicet let, kdy jsem ještě měl možnost slyšet gregoriánský zpěv průměrně každou neděli (od roku 1939

do roku 1969), jsem mnohokrát slyšel zpívat staré kněze s třesoucím se hlasem, kněze nachlazené a štvané komunistickou policií a byrokracií, kněze bez zpěvnické praxe, izolované na atheizovaných vesnicích s prázdnými kostely, kterým při liturgii odpovídalo jen o letních

**O církevních tóninách se říká, že je měli již staří Řekové, jména jim dali právě oni a že v nich měly hudbu i evropské národy, dokud nepřišly na to, jak jim vyhovují durové a mollové tóniny. Tak z toho není pravda téměř nic**

prázdninách pár velkoměstských rekreatantů, kněze, kterým bylo po mnohaletém mlčení ve vězeních milostivě povoleno vypomáhat po propuštění, kněze, kteří se zřejmě učili zpívat, ale ne příliš, takže zpívali, jako by parodovali operního zpěváka, kněze, kterým v dětství špatně narostly hlasivky a kteří tedy vyluzovali zvuky různými možnými i nemožnými způsoby, ba i kněze, kteří mi sami naznačili, že hudba jim vůbec nic neříká, nebo že ji dokonce nesnášejí; avšak – přesto že jsem často jako milovník gregoriánského zpěvu trpěl (totiž pocitem, že mohlo být do prostoru vysláno něco lepšího) – musel jsem vždy uznat, že v tom zpěvu zůstalo cosi podstatného, esence, která dělala zpívanou skladbu tím, čím měla vsouknu být.

Bohatství gregoriánského zpěvu, kterému zajišťuje jeho odolnost, jeho „nezničitelnost“, se nevztahuje jen na staré a trpící kněze, ale je všestranná. O tom svědčí nejen podobné zkušenosti, když se o gregoriánský zpěv pokoušejí zpěváci na kúru nebo věřící v kostelních lodích (dnes pro mnoho lidí neuskutečnitelná představa, ale takové případy kdysi existovaly a i při nich byla interpretace nedokonalá a pře-

sto plná obsahu). Rád bych to ilustroval dvěma případy, které dále uvedu.

Ve školním roce 1990-1 jsem měl po prvé přednášky o církevní hudbě na pražské Katolické teologické fakultě, která se právě vrátila z dlouholetého „exilu“ zpět do Prahy a do Karlovy university. Tehdy jsem byl pro seminaristy neznámým lektorem, o němž nevěděli, jak bude přísný na konci roku při zkoušení. Mnoho toho o zpěvu nevěděli ani ze středních škol, ani ze svých farností ani odjinud, a tak měli důvod se zkoušení obávat. Přicházeli do mé pracovny s obavami, a já jsem některým z nich dal přezpívat kousek preface nebo chvalozpěvu Exsultet z Bílé soboty. Zpívali s velikou trémou a já jsem si najednou uvědomil, co bych takovému zpěvu řekl, kdybych ho slyšel z kostelní lavice od oltáře: došlo mi, že bych přijímal zvukový signál jako jisté inspirující a realistické vyjádření bázně, ne ovšem před zkoušejícím, ale před Bohem, který posílá svého zmrtvýchvstalého Syna na oltář. Přirozeně, že nejprve mě napadlo a potěšilo, na jaký to šikovný trik přišli starodávni autoři, když dokázali takto transformovat obyčejnou lidskou trému, čili jak zvládli řemeslo komunikace. Pak mi však došlo, že v tomto triku není žádný podvod na těch, kdo poslouchají a že jde o mnohem více než o řemeslo: trému přece mohl mít kdejaký kněz či jáhen i ve starých dobách, a to před jinými lidmi než před examínátorem na universitě, ve starých dobách byla společnost více konsolidována kolem církve a Boha, takže tehdy i tréma před shromážděním v kostele byla jakýmsi existenciálním obrazem bázně před Bohem a také zodpovědnosti před církví. Trik řemesla se jako kapka v moři ztratil v tom, co jsme již naznačili, totiž ve vrcholném mistrovství a v opravdovém realismu v umění, v realismu, o němž se nám dnes ani nesní.

Ta druhá ilustrace není mým zážitkem, ale patří do historie. Jak už bylo výše

poznamenáno, chápání i provádění gregoriánského zpěvu se od svého vzniku vyvíjelo a začátkem novověku se dostalo do hluboké krize. Ta vyvrcholila v době, kdy dle mínění mnohých vyvrcholila novověká hudba – v době hudebního klasicismu. O gregoriánském chorálu se tehdy nevědělo takřka nic, jeho rytmické a tonální principy byly zcela zapomenuty a to, co se pod slovy gregoriánský chorál provozovalo, byla jakási znetvořenina, kde z původních melodií zbyly tu a tam vybrané navzájem nesouvisající tóny, zpívané „jako klády“, tj. pomalu a bez života, protože panovaly názory, že co je zbožné, to je pomalé: když tato iluze nešla aplikovat na svízně části figurálních mší (hudebníci se proti ní bouřili a všeobecný vkus také), odnesl to alespoň gregoriánský zpěv či lépe řečeno to, co se za něj tehdy považovalo. A přesto si této zrůdy cenil Wolfgang Amadeus Mozart tak, že prohlásil, že by dal všechnu svou slávu za to, kdyby mohl říci, že je skladatelem preface. Když si uvědomíme, o jakého šlo génia, jak blízko měl ve svých světských skladbách ke vzletnému svobodnému hudebnímu projevu Božího dítěte, a jak daleko se od takového hudebního projevu vzdálila ta opravdová zrůda, která byla tehdy vydávána za gregoriánský zpěv, musíme uznat, že i v této zrůdě zůstalo cosi z té nezničitelné esence, cosi, co asi jde dnes už mimo nás, ale co dokázal rozpoznat Mozartův génius.

I když nebudeme chápat gregoriánský chorál systémově (když totiž odhlédneme – jako v tomto oddíle – od mystického, teologického a liturgického obsahu tohoto druhu zpěvu) a všimneme si jen té jeho nezničitelnosti, musíme uznat, že jde o absolutní umění, absolutní ve stejném smyslu, jako třeba proporční kánony soch klasického starověku nebo řeckých chrámů, ale v mnohem bohatším množství a měřítku. A na té nezničitelnosti stojí ten niterný obsah, k němuž se obrátíme později.

## 5 FORMÁLNÍ VLASTNOSTI MELODIÍ GREGORIÁNSKÉHO ZPĚVU I: TÓNOVÁ ZÁKLADNA

Systémový přístup ke gregoriánskému zpěvu ovšem nezahrnuje jen to, že jsme si všimli oněch jeho právě popsaných vlastností spojených s řemeslem komunikace ve společenství a že jsme slíbili říci něco o jeho niterném obsahu. Patří sem i vztah k liturgii, vztah k dnešní době, k jazyku, k jiným liturgiím a k nekatolickým obřadům a další. A k vysvětlení např. modernosti gregoriánského zpěvu potřebujeme znát další faktory, např. formální vlastnosti jeho melodií. Obrátíme se tedy k nim.

Jak už jsme se zmínili, gregoriánský zpěv je jednohlasý. Všichni zpívají tutéž melodii, nebo mlčí, a to v případě, že se dejme tomu střídají dva sbory nebo

věřící a schola nebo věřící a celebrant (Poznááte další terminologickou nelogičnost – jako by schola resp. celebranti neměli být věřící! Ale jaký lepší termín nabídnete?) Jakékoliv převedení gregoriánského zpěvu na vícehlas neguje to, že jde o gregoriánský zpěv.

Gregoriánský zpěv je v melodických systémech, kterým se ne zrovna výstižně říká církevní tóniny. Nejde jen o to, že tyto tóniny mají s církví (ptejte se – jakou?) asi stejně společného jako třeba durové či mollové tóniny, ale zejména o to, že termín církevní tóniny je nejasný a zatemněný. V hudební nauce se učí, že se pod ním skrývají tóniny jako dórská, iónská, frygická, aiolská, lydická apod., při čemž se hned poznamená, že iónská tónina je ta naše durová, a aiolská tónina je ta naše mollová, ale bez zvýšení citlivého tónu. A také se řekne, že jednotlivé tóniny se navzájem odlišují svou tónikou, tedy tónem, kterým melodie končí – konkrétně tónem do o iónské tóniny, tónem *re* u dórské tóniny, a tak dále: *mi* (frygická), *fa* (lydická), *sol* (mixolydická), *la* (aiolská) a *si* (haha, neptej, se začku, o kterou jde tóninu, pamatuj si, že hodné dítě se neptá, paní učitelka sice ví víc než Pán Bůh, ale tohle neví, ona totiž žádná církevní tónina na *si* nekončí).

O církevních tóninách se říká, že je měli již staří Řekové (výše uvedená jména jim dali právě oni) a že v nich měly hudbu i evropské národy, dokud nepřišly na to, jak jim vyhovují durové a mollové tóniny. Tak z toho není pravda téměř nic. Staří Řekové zde uvedená jména dávali, ale zcela jiným melodickým systémům, klasifikovaným podle mnohem složitějších kritérií než podle koncových tónů (i když je pravda, že koncový tón – tak zvaná **finála** – je pro klasifikaci tónových systémů staré křesťanské hudby velmi důležitý). A pokud uvedená jména převzali teoretici křesťanské hudby, tak na tom byli

stejně, jak si hned ukážeme. Podstatné však je, že je používali jen někteří teoretici, zatím co ti, kdo zpívali, se bez nich jakž takž obešli.

Předně teoretici křesťanské hudby se navzájem lišili, např. byzantští teoretici pojmenovali frygickou tóninou to, co v latinské oblasti mělo blíže k tónině lydické, a naopak. A arménští a snad i jiní orientální středověcí znalci dávali tato jména – pokud je ovšem používali – podle dalších, opět odlišných pravidel.

Za druhé, latinská klasifikace se netýkala jen vlivu koncových tónů, ale i toho, co bylo kolem nich: když melodie byla až na malé výjimky nad finálou, mluvili o **autentické** tónině, když se melodie dostala pod finálu hlouběji (když tedy klesla třeba o tercii či kvartu pod koncový tón) a – protože málokdy přesáhla nónu – „obalovala“ finálu z obou směrů přibližně stejně, mluvili o **plagální** tónině. Tóniny si očíslovali (nikoliv pojmenovali řeckými zeměpisnými názvy), a to autentické lichými čísly a plagální sudými čísly. A – zhruba řečeno – teprve tato čísla vyjadřovala něco o koncovém tónu: *re* vedlo k číslům 1 a 2, *mi* k číslům 3 a 4, *fa* k číslům 5 a 6, *sol* k číslům 7 a 8, a – dál už nic. Myslíte si tedy, že gregoriánské melodie nekončily ani na *do*, jako končí tóniny durové, ani na *la*, jako končí tóniny mollové, že.

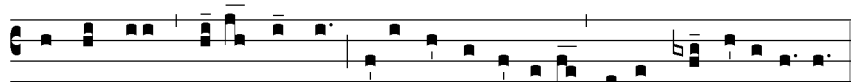
Musíme odpovědět, že situace je složitější; proto jsme výše použili slova „zhruba řečeno“. On totiž do právě uvedeného krásného, byť zdánlivě neúplného systému zasáhl dlouholetý vývoj a poněkud s ním zamíchal. A tak musíme přejít k tomu, co bychom měli nazvat „za třetí“: Ten právě popsaný systém hledali odborníci už od konce starověku (např. Boëthius), ale ať se snažili, jak mohli, na realitu prováděného zpěvu ho mohli aplikovat jen při velkém zamhouření obou očí. Na jedné straně byla hudba stavěna

Sanctus, \* Sanctus, Sanctus Dóminus De-us Sába- oth. Ple-ni  
sunt cæ-li et terra gló- ri- a tu- a. Hosánna in ex-célsis. Bene-  
díc-tus qui venit in nó-mine Dómi-ni. Ho- sánna in excél- sis.  
Agnus De-i, \* qui tollis peccá-ta mundi: miseré- re no-bis.

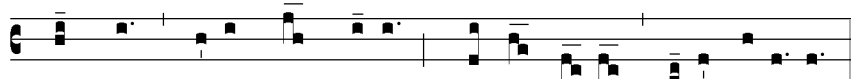
### Obrázek 6:

Sanctus a Agnus z prvního ordinaria Lux et origo. Čtvrtý modus končí na *si*.

na úroveň matematiky, tedy exaktní vědy s jednoduchými zákony, na druhé straně přicházely podněty ze všech stran, tedy z širokého okolí Středomoří, od Habeše a téměř všech oblastí severní Afriky přes Arábii, Sýrii a Arménii a maloasijské území byzantské říše až po široké spektrum Evropy, zpěvy používaly různé modulace – včetně čtvrttónových a enharmonických – a na to teoretici svůj systém mohli nasadit asi tak, jako geometrii kouli na starý fotbalový míč, sešívání a se šněrováním tam, kde se nafukoval.



Factus sum \* sicut ho mo sine ad-iu-tó-ri-o, inter mórtuos liber.



O mors,\* e-ro mors tu-a: morsus tu-us e-ro inférne.

**Obrázek 7: Antifony z Bílé sovoity Factus sum a O mors, které ve čtvrtém modu končí na *la*.**

Ovšem na Západě se ty čtvrttóny a jiné modulace během let zaokrouhlovaly do diatoniky, ale občas jinak, než by teoretici čekali. A tak v době, kdy se začaly zpěvy zapisovat do takových not, že z nich dnes můžeme vyčíst i výšku, vznikly zápisy skladeb očíslovaných třeba čtyřkou (tedy těch, které by měly končit na *mi*), avšak končících na *si* nebo na *la*. Známým efektem, který začínal tak přibližně před tisíci léty, bylo snižování *si* o půl tónu (*H* na *B*), takže – když si vše promítneme do naší diatoniky tóniny C-dur, dostaneme z toho diatoniku tóniny F-dur, kde se ovšem stal citlivým tónem (tedy tónem *si*) původní tón *mi*, a tak z melodie, která měla končit na *re* se stala melodie, která končí na citlivém tónu. Některé takové melodie se ve starých zápisech zachovaly i v transponované formě, tedy tak, že opravdu končí na *si* a žádné „béčko“ nemají (viz obr. 6).

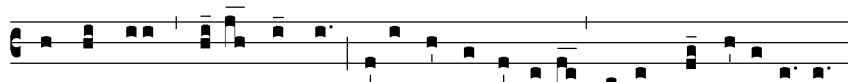
Vidíme, že vývoj se exaktní hudební vědě vymkl z rukou, ale to jsme uvedli jen nejjednodušší příklady. Uvažme, že existují i skladby, které začnou na sníženém *si* a skončí na *si* nesníženém; začnou tedy na tónu, který do skladby vůbec nepatří! Nechceme zde čtenáři motat hlavu a otrávit jeho snahu poznat blíže gregoriánský chorál. Chtěli jsme jen ukázat svobodu tohoto druhu zpěvu, tedy to, čeho si dnešní generace tolik cení, a – zatím jen na jedné vlastnosti, totiž na tonalitě – jeho modernost: jako by předjímal to, na co přišla ve 20. století moderní vážná hudba, totiž na osvobození se od konvenčních durových a mollových tónin. Musíme však dodat, že – na rozdíl od moderních skladeb – je gregoriánský zpěv vskutku jednohlasy, takže jeho doprovod – byť třeba na skvostné varhany – k němu

nepatří, buď do něho přináší tu neautentickou dur-mollovou složku, nebo se nechá inspirovat harmonií moderní hudby, a pak už ani nejde o doprovod (a pro podporu zpěvu věřících speciálně ne), jako spíše o nové dílo, jakousi mediaci na gregoriánskou melodii.

Co ale nesmíme vynechat, to je termín pro to, co bylo v této část vysvětleno. Ten termín je modus a může se použít v kontextu s pořadím (modus první až modus osmý) či s jeho „hrubou“ charakteristikou (modus autentický resp. pla-

ňuje až u skladeb vzniklých ve vrcholném či pozdním středověku) pak jde o 5. a 6. modus. Má-li finála hned nad sebou půltón a ovšem nad ním celý tón a pod sebou také (je to tedy *mi* nebo – ne tak často – *si*), jde o 3. a 4. modus, a má-li finála pod sebou celý tón a nad sebou nejdříve celý tón a pak výše půltón (je tedy *re* nebo někdy i *la*), pak jde o 1. a 2. modus. Avšak je-li ve skladbě snížené *si*, může melodie končit na *la* a není ani v 1. ani v 2. modu, ale v 3. či 4. modu. M mezi konkrétními skladbami je ovšem třetí modus v tomto případě zanedbatelný. Setkáváme se však například s více antifonami ve 4. modu, jako jsou např. Factus sum sicut homo z matutina na Bílou sobotu (Stal jsem se člověkem bez pomoci, svobodným mezi mrtvými), kde to béčko můžeme před koncem jasně poznat, nebo Ó mors (Ó smrti, budu tvou smrtí, podsvětí, budu tvým uštknutím), které brzy za ní následuje v ranních chválách, kde si to béčko můžeme představit, ale kde se mu melodie vždy vyhne (viz obr. 7). Tak nechť se nikdo nediví, že jeden a týž modus může končit na *re*, *la* a ještě *si*.

A jestli se vám zdá, že je to na vás moc složité, tak se můžete utěšit tím, že to bylo složité i pro některé profíky ve středověku, kteří do rukopisů zapsali ty antifony, které končí na *la* a vyhnou se béčku, jako by končily o tón níž, a touto malinkou změnou finály jim dali zcela jiný charakter: posadili je totiž do sedmého modu (viz obr. 8).



Factus sum \* sicut ho mo sine ad-iu-tó-ri-o, inter mórtuos liber.

stejně jako třeba od dechovky nebo od big beatu, a bude mít pravdu zejména v tom, že její Kyrie bylo napsáno až někdy po bitvě u Lipan a Gloria pochází až z 15. století, a s missou de Angelis tradičně spojované třetí Credo je dokonce až ze 17. století, avšak můžeme si všimnout, že její Sanctus, nářev, který je stejně durový jako ostatní její části, byl zapsán ve 13. století (ne-li už o století dříve) a mimochodem má téměř stejnou melodii jako antifona O quam suavis est, kterou napsal pro svátek Božího Těla (nyní Těla a Krve Páně) v tomtéž 13. století svatý Tomáš Akvinský. Tedy „už staří Evropané v 13. století...“.

Aby nebyl čtenář úplně zmaten z toho komplikovaného vývoje tónových soustav a jejich novověkého poznávání, poznamenejme, že nejdůležitější vlastností na modu je to, jaké má „okolí“ jeho finála. Má-li pod sebou celý tón a nad sebou dva celé tóny (je to tedy *sol*, že, co jiného připadá v úvahu), jde o 7. a 8. modus. Má-li na sebou dva celé tóny a pod sebou půltón (je to tedy *fa* nebo *do*, ale *do* se uplat-

**Obrázek 8: Zhovadilá antifona Factus sum z obr. 7, která byla přepisem finály posunuta ze 4. do 7. modu..**

## 6 FORMÁLNÍ VLASTNOSTI MELODIÍ GREGORIÁNSKÉHO ZPĚVU II: RYTMUS

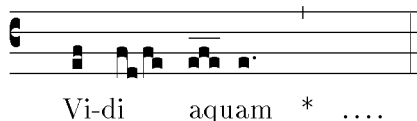
Když jsem se začal v sedmi letech učit na housle, dozvěděl jsem se, že rytmus je pravidelné střídání těžkých a lehkých dob, a brzy na to jsem se začal potýkat s „počítáním“, tedy s něčím, co ukazovalo na to, že ono pravidelné střídání se promítá do taktu, který je na začátku skladby či její části předznamenán. Jak je to třeba s moderními skladbami (např. s Janáčkovými mužskými sbory), kde se takt poměrně dost často mění během krátkých úryvků? Jde tam o rytmus? Jde, ale podle jiné definice. Jde o definici velmi starou, vzniklou u platoniků a s platonickými znalostmi přešla k svatému Augustinu. Podle ní je rytmus uspořádání v čase. Uspořádání nemusí být stálým opakováním, a když si Janáček

takty skladby uspořádal tak, jak ho jeho génus nabádal, naboural snad očekávání těch, kdo znali jen tu školáckou definici, ale nejen aplikoval tu definici augustinovskou, nýbrž ukázal, že takové nabourání nemusí nabourat krásu díla.

Jestliže se říká, že gregoriánský zpěv je ve volném rytmu, nelze to interpretovat, jako že je bez rytmu. On v rytmu je, ale ne podle té školácké definice. Ovšem ono uspořádání v čase je v něm tak důkladné, že mu musíme věnovat více odstavců. A půjdeme na to tak, jak se to jevílo během devatenáctého a dvacátého století. Velmi zjednodušeně lze říci, že jednou ze složek volného rytmu v gregoriánském zpěvu (říkejme mu stručně gregoriánský rytmus) je naprostá volnost ve střídání dvoudobých a třídobých „taktů“. Jejich doby se v přepisu do moderní notace chápou jako osminy, ve čtvercové notaci jako jeden čtverec či kosočtverec. Tu volnost nám krásně ilustruje třeba intonace zpěvu *Asperges me* pro výkrop kostela nebo analogického zpěvu *Vidi aquam* pro velikonoční dobu: vidíte to střídání dvouosminových a tříosminových taktů 2-3-2-2 v *Asperges me* a 2-2-2-3-2?



As-per-ges me \* ...



Vi-di aquam \* ...

Avšak to je jen kapka v moři bohatství gregoriánského rytmu. On se totiž liší i tím, že uspořádání v čase se v něm neděje pomocí těžkých a lehkých dob (tedy přízvucných a nepřívucných), nýbrž pomocí střídání toho, čemu se kdysi říkalo arse (tedy zdvih) a these (tedy odpočinek). To, co se nám zdá jako dvoudobý takt, je složeno z jednodobé these a jednodobé arse a to, co bychom chtěli prohlásit za třídobý takt, má thesi dvoudobou. Avšak na gregoriánském rytmu ja fascinující to, že základní složka není ten „takt“ složený z these a arse, nýbrž opak, celek začínající arsi, za níž následuje these. To je pro nás dosti vzdálené pojetí, avšak nemůžeme odmítnout fakt, že zdvih následovaný odpočinkem je zcela přirozená dvojice i v lidské fyziologii a že gregoriánská melodie se tedy skládá z těchto dvojic, které jsou jako články řetězu svázané „z druhé strany“ těmi takty. These nemusí být (a obvykle není) přízvucná (neodpočíváme přece tím, že vydáváme sílu), zatím co arse „přízvucná“ být může (a často i je) – zdvih vždy vyžaduje sílu, to je přece přirozené. Slovo přízvucná jsme dali do uvozovek: arse je zesílená, ale ne tak, jako přízvuk v našem novověkém pojetí, tedy ne tak, jak si

představujeme, že na přízvuku budou jistým způsobem „viset“ následující jedna nebo dvě nepřívucné doby, jako na příklad v básni Pachelátka boubelaté od J. V. Sládka „Pachelátka boubelaté, očka modrá, vlásky zlaté“ (řekněte si to), nebo v národní písni Anička konopí močila...“ (zazpívejte si ji), nebo – abychom i vystřídali rytmy mezi sebou – v Erbenově vodníku „Ráno raničko panna vstala, šátek si v uzel uvázala“. Vrátime se k tomu ještě v části zaměřené na latinu.

Ale ani toto není zdaleka všechno. Uspořádání v čase není jen „lokální“ záležitostí, ale záležitostí tak zvané hudební „fráze“, totiž úryvku skladby, který jsme po rytmické (nikoliv paměťové či intelektuální) stránce chápali jako celek. My cosi podobného známe z běžných národních písní, v nichž očekáváme, že budou nejen v neměnném taktu, ale že se budou skládat dejme tomu z frází o osmi či šestnácti taktů. Kdyby jeden z nich chyběl nebo přebýval, budeme to pociťovat – i kdyby jinak vše bylo v taktu – jako porušení našeho očekávání, porušení stejně nepřijemné jako kdyby v jednom taktu chyběla či přebývala jedna doba (zde abstrahujeme od výjimek, které „génus lidu“ propracoval jiným způsobem, jako např. formu furianta, která porušení konvenčního rytmu využívá s cílem vyjádření furiantství způsobem, který bychom mohli označit téměř za expresionistický). Je to dáno tím, že jsme schopni chápat takt jako jistou „dobu“ jakéhosi „super-taktu“, a ten super-takt jako dobu ještě vyššího „super-super-taktu“, a tak dále dokud nám stačí jistá psychofyziologická kapacita. A když ještě v mezích možnosti této kapacity je takový jednou či vícekrát super-takt porušen, máme stejný pocit, jako když je porušen „normální“ takt. Je vhodné si uvědomit, že i první „super-doba“ super-taktu je chápána jako přízvucná a další jedna či dvě jako nepřívucné, i když jako samostatné takty začínají svými vlastními přízvucnými dobami. Odborníci mluví o rytmické synthésu hudební fráze a my si můžeme všimnout toho, co bývá v katolické církvi tak často citováno, totiž hierarchie: takty jsou podřízeny super-taktům, ty super-super-taktům a tak dále, až celá fráze je chápána jako jeden super-...-takt, nad nímž už co do rytmu nic nedomnuje.

Ve volném rytmu je situace velmi podobná: z arsi a thesi se tvoří delší super-arse a super-these, a to zhruba tak, že super-arse může být složena z více arsi, mezi nimiž může být tu a tam these, zatím co super-these může být složena z více thesi, mezi nimiž je tu a tam arse. A podobně se dají tvořit super-super-arse a super-super-these a tak dále, až do hudební fráze, která má jednu vlastní arsi (zvanou protází) a jednu vlastní thesi (zvanou apodozí), při čemž volný rytmus dovoluje, že protáze může být i mnohem delší nebo mno-

hem kratší než apodoze. Hierarchie arsi a thesi připomíná např. cestu na vysokou horu v pohoří, kdy k hoře stoupáme, ale občas při tom musíme i klesat (je-li mezi námi a horou údolí), avšak stejně to chápeme jako cestu vzhůru, a podobně i během návratu s hory (jinou cestou) můžeme občas i stoupat, je-li např. před námi menší hřeben.

Pro ty, kdo mají exaktní vzdělání, můžeme rytmickou synthésu gregoriánské fráze přirovnat k tvoření matematických formulí nebo příkazů programovacího jazyka, kdy vycházíme z „atomických“ výrazů (např. a, b, 324) z nichž můžeme tvořit výrazy (např. a+b) ale ty můžeme dát do závorky a použít je v podobné funkci jako ty atomické výrazy (např. 324 / (a+b)), a tak dále, až dostaneme kdoví jak složitý vzorec. A pro ty, kdo mají raději filologii můžeme uvést analogii s rozvíjením věty: podobně jako podmět a přísudek věty lze rozvíjet až do složitých souvětí, lze i apodozi a protázi chápat nejprve jako dvě doby, totiž arsi a thesi, a pak je rozvíjet, k podmětu přívlástek, k přísudku předmět a příslovecné určení, k předmětu jeho vlastní přívlástek, ovšem předmět může být rozšířený a ta jeho druhá část může být předmětná věta, tedy lze rozvíjet její podmět a přísudek, a tak dále. I v přirozeném jazyce může být třeba podmět mnohem kratší či delší než přísudek nebo naopak.

To, co jsme až dosud vysvětlili, odpovídá znalostem o gregoriánském zpěvu před druhou světovou válkou a lze to aplikovat např. při zpěvu z usulá, kde jsou these naznačeny krátkými svíslými čárkami nad notami (výjimečně i pod nimi). Avšak od té doby šel vývoj v novověkém poznání gregoriánského zpěvu dále a lze ho charakterizovat následujícími několika poznatky, z nichž zde uvedeme jen jeden. Zatím co dříve si naše novodobá civilizace myslela, že volnost rytmu spočívá sice ve svobodě tvoření a spojování dvoudobých a třídobých skupin, kdežto doba je něco, co je pevně dáno, u čeho se musí – až na některé výjimky – dodržovat pevné tempo („doba jako doba“), dnes se ví, že v gregoriánském zpěvu má každá doba své vlastní tempo, některá je pomalejší, některá rychlejší. Jde o svobodu dotaženou až na samou hranici, svobodu, která zpěvem zobrazuje let ptáků, vlnění vody nebo kývání větví či rostlin v mírném větru, ale i svobodu, která zobrazuje svobodu dětí Božích. K provádění takového „mávání rytmem“ je ovšem třeba mít materiály, v nichž jsou nejen čtvercové noty ukazující výšky tónů, ale i neумы z konce prvního tisíciletí, protože jen ty nesou dostatečnou informaci o těch zrychlených a zpomalených (příkladem je římský graduál doplněný takovými neumami a vydaný pod názvem *Graduale triplex*).

pokračování příště