

Systemový přístup ke gregoriánskému chorálu (4)

EVŽEN KINDLER (POKRAČOVÁNÍ)

7. NĚKTERÉ VÝRAZOVÉ PROSTŘEDKY GREGORIÁNSKÉHO ZPĚVU

My, lidé jednadvacátého století, si můžeme poměrně snadno představit jednohlavý zpěv ve volném rytmu a v chorálních modech, přesto že tyto jevy v novověké hudbě dlouho nebyly a vrátily se až s hudbou, které říkáme „moderní“ a kterou mnozí milovníci renesance, baroka a klasicismu nesnášejí. Avšak technika tvorby a zpěvu gregoriánského chorálu nabízí ještě něco, na co dnes nejsme vůbec zvyklí, alespoň v naší kulturní oblasti. Je to jemné zazpívání souhlásek a melodie, v nichž se jeden tón opakuje několikrát (třeba i sedmkrát), a to na jedinou slabiku.

Technika tvorby a zpěvu gregoriánského chorálu nabízí ještě něco, na co dnes nejsme vůbec zvyklí, alespoň v naší kulturní oblasti. Je to jemné zazpívání souhlásek a melodie, v nichž se jeden tón opakuje několikrát (třeba i sedmkrát), a to na jedinou slabiku.

Vyděme z toho extrémního případu, o němž jsme se už letmo zmínili, totiž z úryvku, v němž se jeden tón opakuje dokonce sedmkrát:



Na jednu stranu nemůžeme slabiku *sis* protáhnout na sedm a půl dob (tečka za prostřední notou značí její mírné prodloužení), to by byla halekačka z jihovýchodních končin České republiky a ne gregoriánský chorál, k takové „kládě“ by se hodil cymbál a zpěvák by se při ní měl ještě praštit přes holínku. Nemůžeme však tutéž slabiku však ani zazpívat jako sedm oddělených tónů, tedy jako *si-i-i-i-i-is*, tedy jako jakýsi portamentový či dokonce staccatový kulomet. Když naznačíme intenzitu zpívaného tónu graficky a plynutí času zleva doprava, můžeme provedení těch sedmi tónů naznačit způsobem, který někteří znalci charakterizují slovy „had, který sežral sedm tenisáků“:



Ano, tak nějak by se mělo oscilovat mezi jistou nízkou silou tónu (ale ještě stále dobře slyšitelnou) a silou tónu ztelně

větší než ta nízká. Ovšem, už můžeme očekávat protesty: vždyť to není nic jiného, než vibrato (pokud jsou „tenisáky“ blízko u sebe), nebo z toho vyjde (pokud jsou tenisáky dál od sebe) vyslovení slova Tharsis jako Tharsyhyhyhyhyhys – prostě hrůza, že?! No, to jsme stále u té nezvyklosti pro dnešního člověka, a těžko nám pomohou i učené poznámky, jako třeba že jde o „řízené vibrato“. Pomohou nám dvě rady:

Předně, ten nakreslený had má sice znázornit, že intenzita tónu kolísá (had sežral tenisáky a ne vodovodní trubku), ale není přerušována (na obrázku je ten had a ne šňůra buřtů), ale ona většinou kolísá tak nepatrně, že by to na papíře nebylo vůbec znát (čili kolísání si musíme uvědomit, ale nemusíme ho násilně realizovat).

Za druhé musíme každému z těch jednotlivých tónů dát výraz, který bychom mohli promítnout na to, o čem jsme se bavili v 6. části, totiž na zdvihy a odpočinky, čili na arse a these. Taková organizace stejně vysokých tónů si sama ve fyziologii našich hlasivek řekne o jistě – mohli bychom říci vkusná – zvýraznění každého z nich, prostá všeho násilí, hýkání i operního vibrata.

Náš příklad si můžeme interpretovat třeba tak, že onen prostřední prodloužený tón je přízvukná arse, za ní je these na ty tři poslední tóny, při čemž ten prostřední z nich je arse podřízená celé té thesi (jdeme s kopce po louce, ale musíme při tom překročit jakousi malou překážku, představme si třeba vzácnou květinu), zatím co ty tři první tóny tvoří arsi tihnoucí k té hlavní, prostřední a můžeme je cítit jako jisté tři kroky stále výš směrem k vrcholu, znázorněné intenzitou zpěvu.

Ovšem všichni tuto ryze hudební argumentaci přebije to, když si všimneme, co chce skladba říci. Jde o offertorium ze svátku Zjevení Páně, slova jsou vzata z žalmu a začínají „Králové Tharsu a ostrovů budou obětovat dary“. Žalmista chtěl ukázat velikost úcty na jejím geo-

grafickém obraze a skladba tento obraz přebírá, jako bychom chtěli zpěvem ukázat to, co by snad naznačila i ruka širokým a pomalým rozmáchnutím ukazujícím tu dálku, odkud přicházejí vladari vzdát hold vtělenému Spasiteli. Ten prostřední, nejvýznamnější tón jako by odpovídal té extrémní pozici ruky, říkající cosi jako „Až tam odtud, až z takové dálky...“.

Jestli se čtenáři zdá, že moc povídáme, že to hudba říká lépe, pak má úplně pravdu. Jsme v podobné situaci jako záček na základní škole, kterého se snaží paní učitelka přimět k rozboru díla opravdového umělce. Avšak na druhé straně je vhodné o skladbách gregoriánského chorálu přemýšlet a uvědomovat si, co vlastně zpíváme, a slova jsou jakési berličky, která nám k tomu pomohou. Když však takto rozšíříme svůj horizont, uvnitř něhož se chceme v gregoriánském zpěvu nechat obohatit, můžeme už nechat promlouvat pouhou hudbu. Připomeneme tuto potíž, ještě na to narazíme v závěru následující části. A jestli se čtenáři zdá, že onu nesmírnou šíří úcty k Bohu je možno vyjádřit jiným způsobem, než jak jsme zde naznačili (tedy že těch sedm stejných tónů lze interpretovat jinak), tak má také pravdu. Vrátime se k tomu v 9. části.

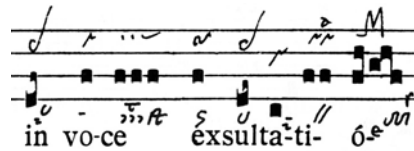
Gregoriánský zpěv však nabízí i jiné druhy zvýraznění samohlásek. Uvedme z nich zde tak zvaný oriskus, o němž středověcí učenci psali, že ukončuje slabiku a že se má zpívat zvláště krásným hlasem. Co to ale znamená?

To se můžeme ptát všichni, včetně dnešních specialistů na gregoriánský zpěv, a – spíše než odpovědět oním sokratovským „Vím že nic nevím“ – bychom měli reagovat slovy „Vím, ale málo“. Pro Boží chválu není žádný hlas dostatečně krásný, avšak

lze se o krásu snažit, ale nehledat podněty jinde v hudbě nýbrž ve významu slov. A vychází nám, že oriskus je tam, kde by se měl jakoby zlomit hlas dojetím či radostí. Příkladem je introit třetí vánoční mše (viz obr. 9), který začíná souřadným souvětím „Puer natus est nobis et filius datus est nobis“, tedy „Chlapec se nám narodil a syn nám byl dán“. Jde o biblická slova s typickou starozákonní symetrií – vidíte tu gramatickou podobnost obou vět zmíněného souvětí? Dnešní člověk by mohl říci, že by stačila jen první věta, že ta druhá vlastně jen opakuje to, co ta první projevila. Ale to jistě opakování můžeme chápat jako opakování radostné zprávy, a hudba nás vede k tomu, že ta radostná zvěst je tak radostná, že na konci toho opakování už se nám láme hlas. To, jak byl oriskus zapisován, nám dává tušit, že se opravdu nota před ním nepatrně snížila, že to radostné zlomení hlasu bylo objektivní.

Už čekám, jak se moderní člověk bouří a namítá cosi o „dojetí na povel“. To je ovšem hrubé zkreslení. Oriskus nemá rozkazovat „dojetí na doby“, ale vede zpěváka a podvědomě i posluchače zpěvu, nabízí mu, aby poznal a ovšem i pocítil některé vlastnosti hloubky jediného biblického slova, většinou vlastnosti, která by mu jinak ani nepřišla na mysl. Ilustrujme si význam orisku ještě na jednom příkladě. Stará (starověká i středověká) latina praktikovala tak zvanou elizi, totiž spojení dvou stejných či podobných samohlásek. Na příklad Kyrie eleison se nezpívalo s dvěma e (tedy s e-e), nýbrž

jako Kyrieleison (něco takového známe i z původního tvaru písně Svatý Václave). A v introitu Omnes gentes plaudite manibus, který se dnes zpívá o 13. neděli během roku, jsou slova „iubilare Deo in voce exsultationis“, čili – doslova – „křičte radostí Bohu v hlasu plesání“. Ve slovech voce a exsultationis nastává elize, zpívá se tedy vocexsultationis, a toto „dvojslovo“ je zhudebněno takto:



při čemž na tu slabiku ex je podle starých rukopisů oriskus. Všimněte si zvukomalbny na slově voce, provedené podobnými prostředky jako v případě Reges Tharsis; voce, tedy hlasem, tu opravdu zní břeškně a silně, načez – aniž by se dosud vyslovené e měnilo – mění se jeho výraz, oriskus zde jakoby ukončoval tu slabiku ce a při tom výjimečně avšak zcela logicky uváděl to krásné slovo exsultationis, plesání.



zá - n~ zá - n~ zá - n~, fi-j~ d~ d'jō, fi - j~ d~ d'jō,

Obr. 10:

A. Honegger - Jana z Arku na hranici

Nyní však přistupme k té druhé nezvyklé vlastnosti gregoriánského zpěvu, k likvescenci.

V umění platí, že když má někdo s něčím fyzickým potíže, je to pro něho výzva, aby to překonal, a to takovým způsobem, že dá něco uměleckého (tedy duchovního) i těm, pro které to potíž není. Výstižným příkladem jsou opěrné systémy gotických katedrál, jejichž prvotní funkce byla zajistit stavby proti zřícení, zatím co pasivní divák obdivuje jejich krásu, ale každý čtenář jistě najde desítky dalších příkladů.

A to platí i v hudbě. Některé národy (zejména románské, ale i třeba Arméni) si uvědomují a uvědomovaly, že by mohly špatně vyslovit nakumulované souhlásky. A tak si jejich skladatelé pomáhali, jak to šlo. Velký skladatel 20. století Artur Honegger např. zhudebnil (viz obr. 10) ve scénickém oratoriu Jana z Arku na hranici francouzská slova znázorňující oslovení Jany se strany nebeských světic „Jeanne, Jeanne, Jeanne, fille de Dieu, fille de Dieu“ (Jano, Jano, Jano, dcero Boží, dcero Boží), jako by měla čtrnáct slabik, přesto že normální Francouz chápe celý úryvek jako pouhých pět slabik (žán, žán, žán, fi~ d'jō): nádherná Honeggerova melodie zhudebňuje slova žán~ žán~ žán~, fi~ d~ d'jō, kde n~, j~ a d~ se vyslovují jako když česky mluvící dítě chce říci, že je někde napsáno n, j a d.

Něčeho podobného si byli vědomi i staří autoři, a tak doporučili zpívat některé

Obr. 9:

Introit k mši "ze dne" Hodu Božího vánočního (Graduale triplex)

Ad te le-vá-vi et spirítu-i Sancto. et nunc et semper, mun-di,

Ad te le- vá-vi Spi-rí- tu - i san- cto mun- di

A-d- te le- vá-vi Spi-rí- tu - i sa-n~-cto mu- n~-di

Obr. 11: Výslovnost likvescentních neum

souhlásky na vlastní tón (někdy i na dva tóny), a to nezávisle na sousední samohlásce. A tak by se mělo zpívat např. A-d~te le-va-vi, sa-n~-kto, se-m~-per, mu-n~-di, te-r~ra. Noty vyjadřující tóny těch slabik, které jsme zde opatřili vlnovkou, se v chorální notaci graficky připojují k notám předešlým, takže to svádí k tomu, abychom zpívali tak, jak nám Čechům (ale i třeba Němcům) „jazyk narost“, tedy ne takto, správně (viz obr. 11).

Existují lidé, kterým je likvescence proti srsti a vehementně se ohrazují slovy typu „Já nejsem Francouz, tak to mohu zpívat jak jsem zvyklý“, avšak prohlédneme-li si pozorně notové případně i neumové materiály, budeme uchvázeni tím, jak jemně s výslovností chorální autoři zacházeli – kde cítili vhodnost likvescence, tam ji použili, kde ne, tam ji nepoužili. Příkladem jsou výše uvedená slova ukázky sancto a semper, které jsme vzali z doxologie (Gloria Patri...) pro introitu v prvním modu; na taťáž slova jsou likvescence v třetím a sedmém modu, zatímco na příklad v 8. modu na ně likvescence nejsou, přesto že by mohly být. Když porovnáme dnešní tištěné vydání ve čtvercové notaci s tisíc let starými zápisy, zjistíme, že tehdy bylo likvescentní mnohem více, ale ani tak nebyly všude, kde by být mohly. Jako by autorům skladeb gregoriánského chorálu bylo málo, že mají vyzpívat chválu na Boha každou slabikou a snažili se zaangażovat do té chvály navíc i mnohé souhlásky.

Je vhodné vědět, že tam, kde to jde (např. u souhlásek *l, m, n, r, s* a v římské výslovnosti – viz později v 15. části – *č, dž a ň*) si nemáme vypomáhat nějakým pazvukem ale zazpívat takovou souhlásku na celý likvescentní tón, podobně jako v češtině vyslovujeme slabikotvorné *r* či *l*. A je dobré vědět, že likvescence může být i na *u* či *i*, které ukončuje dvojhlásku, např. *au* či *ei* (což my chápeme jako *ej*). Výstižný příklad podává – hned ve dvou exemplářích – introit na obr. 10, kde je slovo *eius* zhudebněno jako tříslabičné *e-ji-jus*. Přesto že my ho vyslovujeme jako *ejus* a že tak už bylo koncem prvního tisíciletí dávno vyslovováno, autor melodie snad chtěl navázat na klasickou

(předkřesťanskou) latinu, která vyslovovala *eius* opravdu jako *ejjus*.

Výjimečně se však likvescence objevuje i tam, kde pro ni není žádný důvod. Příkladem je několikrát výskyt slova *Domine* (Pane) na začátku introitu. Přesto že v tomto slově není žádná kumulace souhlásek, m se zpívá na vlastní (likvescentní) tón. Jako by ten, kdo Pána prosí, měl prosit ještě úpěnlivěji, ještě srdečněji a toužebněji. Krásně je to vidět na introitu pro Květnou neděli, kde jsou slova žalmu vkládána do úst přímo Ježíši čekávajícímu své utrpení.

D-O-mi-ne, * ne longe fá-ci-as

8. ZVUKOMALBA V GREGORIÁNSKÉM ZPĚVU

Ozdoby, o nichž jsme se zmínili v předcházející části, stejně jako ostatní ozdoby používané v gregoriánském zpěvu mají svůj význam. Příklady uvedené v předcházející části nám však mohly posloužit k poznání toho, co bychom stručně nazvali zvukomalbou, nebo přesněji „vyjádřením fyzických aspektů zpívaného textu hudbou“. Všimněme si této vlastnosti gre-

goriánského zpěvu blíže.

Předně platí, že něco podobného není podstatnou vlastností ale je to jakýsi stupínek ryze hudebního (ne teologického či liturgického) charakteru, pomocí něhož se časem dostaneme o kousek výše, k té duchovní hloubce gregoriánského zpěvu. Novověcí znalci toto zdůrazňují a ilustrují to mimo jiné i poukazem na ten dekadentní medicéjský chorál, který někdy ty fyzické aspekty vyjadřoval téměř polopastisticky. Takovým případem je zhudebnění textu svatého Pavla v introitu středy Svatého týdne. Text „Ve jménu Ježíšově necht' poklekně všechno pokolení nebešťanů, pozemšťanů i pekelníků“, je v gregoriánském chorálu zhudebněn tak, jak je na obrázku 12, zatímco v medicéjském chorálu směřují pozemšťané níž než nebešťané a pekelníci zase ještě níž než pozemšťané (obr. 13).

Asi nejtransparentnějším příkladem zvukomalby v gregoriánském chorálu je začátek *communia Passer invenit sibi domus et turtur nidum* (vrabec si našel dům a hrdlička hnízdo), kde se naznačuje štetění vrabce i vrkání hrdličky, při čemž se využívá i původní latinské slovní zvukomalby pro hrdličku ve slově *turtur*.

Podnětná na gregoriánském zpěvu je jeho schopnost znázornit pláč. Z novověké hudby jsme zvyklí, že nárekje zhudebnován pomalými tóny, a ani nám to nepřipadne divné (výjimku tvoří úvodní arie opery *Chytračka* od Carla Orffa, v níž otec chytračky naříká nad svým žalářováním – ale to je do jisté míry chápáno i jako parodie). Dlouhé tóny znázorňují spíše smutek (tedy něco mnohem abstraktnějšího než pláč). V gregoriánském zpěvu je však pláč znázorněn velmi realisticky, totiž vzestupnou malou sekundou zpívanou legato na jednu slabiku, která vystihuje hlavní zvukový faktor pláče, totiž vzlyky. Gregoriánský zpěv si nelibuje v teatrálním projevu a vzly-

Obr. 12

N nómi-ne Dómi-ni * omne ge-nu fle-ctá-tur,

cae-lésti-um, ter-ré-stri-um et infer-nó-rum :

FERIA 4. Introitus.

Obr. 13

N no- mine Je- fu omne genu flecta- tur,

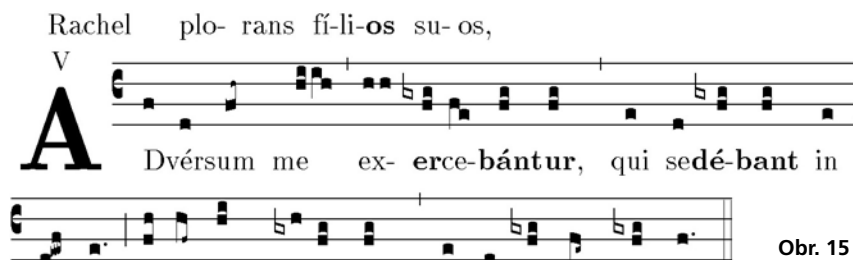
cae- stium, terre- strium, & inferno- rum: quia De-

VII
V
OX in Rama audí-ta est, plorá-tus et u-lu-látus :



Obr. 14

Rachel plo-rans fí-li-os su-os,
V
A
Dvèrsum me ex-erce-bántur, qui sedé-bant in



Obr. 15

por-ta: et in me psallé-bant, qui bi-bébant vinum:



Obr. 16

Fu-é-runt mi-hi lácrime me- æ

ky nemusí být jen tam, kde jde o malou nehodu, ale i při nejvyšších mukách nebo ve stavu nejvyšší nešťastnosti. Krásně je to znát např. v první části communií pro 28. prosince (Vox in Rama audita est ploratus et ululatus... – Hlas v Rámě je slyšen, pláč a bědování, Ráchel nařká ... obr. 14) a pro úterý svatého týdne (Adversum me exercebantur... – Proti mně popouzeli ti, kdo seděli v bráně, a o mě si zpívali ti, kdo popijeli víno ... obr. 15), nebo v kantiku Sicut cervus z Bílé soboty (Fuerunt mihi lacrimae ... – Mé slzy mi byly chlebem ve dne i v noci... obr. 16).

Jiným příkladem je introit Cibavit eos ex adipe frumenti, alleluia; et de petra melle saturavit eos, alleluia, alleluia, alleluia (Nakrmil je z tučné pšenice, aleluja, a nasýtil je medem ze skály, aleluja, aleluja, aleluja – obr. 17). Tento introit se původně zpíval na svatodušní pondělí a byli jím vítáni do chrámu ti, kdo byli den před tím (na svatodušní vigílii) pokřtěni. I bez vztahu ke slovům vyjadřuje melodie slavnostní (ale i radostný) vstup do liturgie stejně jako vřelé uvítání. Po pŕltisícetletí, když bylo třeba vytvořit formulář (texty i zpěv) pro tehdy právě zaváděný nový svátek Božího Těla, napsal sv. Tomáš Akvinský všechny melodie (a také texty hymnů a sekvenci) sám, pouze introit ne: převzal právě ten výše uvedený, s tím, že potraviny, o nichž jedná žalmový text a které byly původně chápány jako obraz křtu, byly pro nový svátek interpretovány jako obraz Těla a Krve Kristovy. Avšak už ti staří autoři, kteří zpěv konstituovali dávno před sv. Tomášem, cítili ty potraviny velmi konkrétně. Markantně to ukazuje zpěv slova melle (medem), v němž se aplikuje likvescence (viz předcházející část): zpívá se tedy jakoby pe-tram-el-e, při čemž na hlásku m a brzy na to na hlásku l se výslovnost zastaví, na každou z nich se zazpívá jeden tón. Zazpívejte si to a dostanete do úst pocit,

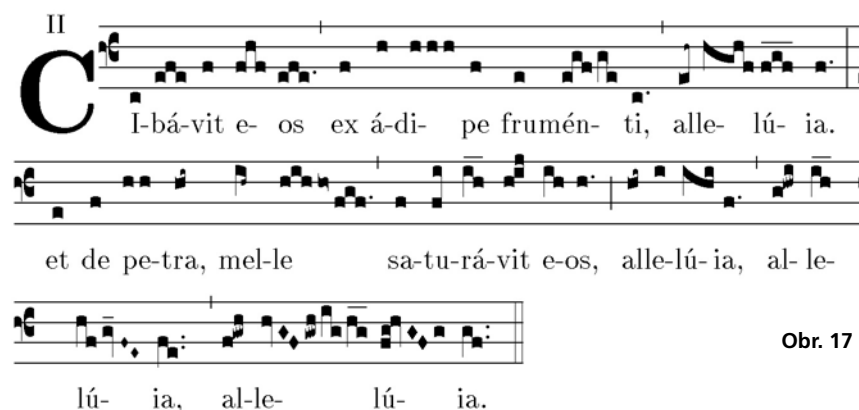
že jíte ten sladce lepkavý, mírně tekoucí a zlatě zbarvený výživný med! A důraz těchto slov je zesílen pokračováním zpěvu na následující slova saturavit eos (nasýtil je): jsou zhudebněna dramatickým vzepnutím melodie do výše, jako by nešlo o nějakou normální příležitost

nů radostně jásáme nad tím, jak nás Kristus zachránil od smrti hladem, a to ne nějakým honem sehnaným soustem, ale čímisi, co je dokonce neuvěřitelně dobré. A nedivíme se, že půl tisíciletí po vzniku této gregoriánské skladby ji převzal sv. Tomáš Akvinský – spíše se můžeme divit, jak vynikající měl tento filosof a teolog smysl pro hudbu.

Když už jsme u této skladby, můžeme si všimnout i likvescence na druhém aleluja za slovem eos; ta – jak jsme už v předešlé části uvedli, se zpívá na ono *i*, které se nám v češtině ztrácí jako pouhé *j* v koncové slabice –ja. Zazpívejte si to, s tím i pěkně vysloveným a ostrým. Ze je to téměř jako výsknutí, radostný výkřik na záchranou i z vděčnosti zachránci-Bohu.

Uvedme další příklad, totiž naznačení ovceček v communiu Ego sum pastor bonus, alleluia, a znám své ovce a znají mě mé, aleluja, aleluja – obr. 18. V latinském textu je třikrát slabika *me*, a tu autor melodie využil k velmi jemnému a estetickému naznačení toho, jak ovce mečí. Když odhlédneme od pejorativního významu metafory ovce v dnešní době („šel přes ulici jak ovce a málem ho zajelo auto“) a soustředíme se na představu skutečné ovce, kterou můžeme pohlédit a u níž si můžeme zabořit do její podajné vlny své prsty, pomůže nám to pochopit něžnost, s jakou skladatel chápal

II
C
I-bá-vit e- os ex á-di- pe frumén- ti, alle- lú- ia.
et de pe-tra, mel-le sa-tu-rá-vit e-os, alle-lú-ia, al-le-
lú- ia, al-le- lú- ia.



Obr. 17

k jídlu, ale o záchranu od smrti hladem na poslední chvíli: pokud nezpíváme s tak pasivní poslušností, že melodii produkujeme jako automaty bez vnitřního zaujetí, nýbrž pokud se té melodii svobodně otevřeme, vede nás jen uvedený úryvek k tomu, že ve jménu křesťa-

Kristova slova k nám (a ani nepotřebujeme z historických reálií Palestiny znát tu, že chov ovcí byl důležitou složkou zemědělské výroby), a můžeme toto pochopení i sami vyjádřit, když communiu zazpíváme.

pokračování příště

Obr. 18
CO. II
E
go sum * pa- stor bo- nus, alle- lú- ia : et
cognóscō ovēs me- as, et cognóscunt mē me- ae,

