

Nad knížkou *Teorie hudby ve středověku*

Vydavatelství Refugium Velehrad Roma vydává řadu technicky jednoduše vypravených knih, mimo jiné v ediční řadě Studijní texty Centra Aletti. Nedávno (v roce 2012), a to jako 50. titul této ediční řady, vyšel překlad publikace *Teorie muzyki w sriednowieczu*, kterou napsal začátkem 70. let minulého století Jerzy Morawski. Titul českého vydání je v názvu této recenze. Když jsem jméno autora hledal na internetu, s překvapením jsem vygoogloval i ten titul na několika desítkách knihkupectví, které ji nabízejí. Myslím, že mnoho čtenářů Psalteria při pohledu na něj zajásá, jaká úžasná publikace na ně čeká, aby ji s chutí a nadšením zhlitli, a tak je na čase dát k dispozici několik dojmů, které už skutečné čtení u mne vyvolalo a může vyvolat i u jiných.

Kniha má 162 stránek formátu A5, na nichž je pět kapitol a před nimi na sedmi stránkách *Předmluva* a *Úvod*. Při čtení obsahu knihy nám na jeho konci spočítá zrak ještě na položce *Ediční poznámka*, ale to je jen deset řádek poděkování. Než začneme popisovat jednotlivé kapitoly, musíme zdůraznit, že hlavním autorovým cílem publikace evidentně bylo seznámit čtenáře s tím, co bylo ve středověku (a zčásti i před ním) k problematice hudby napsáno a zachovalo se až do našich dob. Za jakých okolností to bylo napsáno a aplikováno, do jaké míry to odpovídalo skutečnosti, jak to souvisí s tím, co bylo napsáno jinými autory a jak tomu máme dnes rozumět, to tam skoro není.

Ale ono je vše ještě složitější. Než se sdělení v českém vydání dostane do myslí čtenáře, přechází mnoha stupni předávání – z myslí autora do formulace a pak do zápisu autora, pak často přes fázi čtení, porozumění a zápisu kopisty (jednoho nebo i několika při postupném předávání) nebo dokonce dávnověkého překladatele, pak ke specialistovi dnešní doby a – v našem případě – k novodobému překladateli. Tento historický proces, připomínající tichou poštu, může vést k podobným „objevům“ jako ta tichá pošta. A přičítáme k tomu to, že ta tichá pošta mohla trvat tak kolem tisíce let, během nichž se jazyk měnil a doprovodné poznatky (kontext) také a že pisatel (nejen originálu) si musel často sám vytvořit odbornou terminologii, anebo že ta, kterou měl k dispozici a bral jako v jeho prostředí běžnou (a tedy ji nedefinoval), byla dost odlišná nejen od té dnešní, ale i od té používané jinými autory resp. v jiných oblastech (geografických či odborných) a epochách.

Pokud knihu čteme ne jako akademičtí hudební historici, ale jako zanícení zájemci o duchovní hudbu, kterou chceme dělat i aktivně, musíme mít uvedenou vlastnost často na mysli, jinak si z knihy odneseme víc zmatků než informací a budeme hodně zklamání. Vezměme to po kapitolách.

KAPITOLA 1 – OBECNÁ PROBLEMATIKA HUDEBNÍ TEORIE

je zaměřena na to, co vlastně bylo a je možno o hudbě vědeckými metodami abstrahovat a sdělit. O to se snažilo dost středověkých autorů a také autorů klasického starověku, z nichž ti středověcí čerpali. Okruh autorů je tedy dost široký, a to jak časově (od Platóna přes církevní Otce po středověk druhého tisíciletí), tak geograficky (od Pyrenejského poloostrova před Kolín na Rýnem po egyptskou Alexandrii). Ti si všímají důležitosti hrubých racionálních aspektů hudby (její pozice v tradičních systémech věd) a systémů její vnitřní klasifikace a konečně probírají problém, který je problémem i dnes: jak to, čeho si na hudbě cení ten, kdo ji má rád, dostatečně formulovat slovy tak, aby jim pokud možno stejně porozuměl ten, kdo je přijímá, a dále jak to zobecnit zodpovězením otázek na to, co je krásá, étos, symbol, jak to vše souvisí s tím, čím hudba většinu lidí těší, a s tím, co je na ní exaktně formulovatelné. Pro toho, kdo chce proniknout do dávného chápání hudby (a to by měl i každý, kdo ji chce seriózně a zodpovědně provádět), přináší tato kapitola úplnou lavinu faktů o autorech a o jejich názorech, a stejně tak i podnětů k úvahám o možných (ale ne vždy realizovaných) pohledech a vztazích týkajících se vlastností hudby samotné i názorů dávných autorů na ni.

Je to lavina, která na jednu stranu ukáže čtenáři, jak bohatá je problematika, kterou běžné knihy o dějinách hudby zjednodušují až k nepoznání, ale na druhou stranu jej asi zahltlí informacemi tak, že po jejím přečtení zapomene vše konkrétní, co si tam přečetl. A tedy doporučujeme potencionálnímu čtenáři, aby udělal dvě věci: předně, aby – pokud chce knížku číst – si ji opatřil na delší dobu a k té první kapitole se vracel, aby si oživil alespoň některé mezitím zapomenuté informace, a za druhé, aby si hned při prvním čtení zapisoval „nacionálie“ všech autorů, které tam jsou uvedeny¹ (a doporučuji totéž, když čtenář narazí i v dalších kapitolách na nějakého autora s nacionáliemi). Autoři sami, a je jich tam dost, jsou uváděni i dále v celé knize, ale bez nacionálií a bez odkazů na výskyt v první kapitole a čtenář pak může složitě pátrat např. o tom, zda autor žil např. ve 4. nebo 12. století. Je nesmírná škoda, že publikace nemá rejstřík citovaných autorů nebo i starých dokumentů.

Jako stručnou ilustraci náročnosti vystávající v této kapitole uvedme některé termíny klasifikace hudby. Mundus je latinsky svět, musica mundana automaticky znamená světovou nebo světskou hudbu, ale pro někoho (ne každého) ve středověku mohl ten mundus znamenat vše stvořené (nejen Vesmír nebo Zemi), a termín světová hudba někdo mohl interpretovat jako hudbu nebes-

¹ Později ukážeme, že ne každý autor tam uvedený je uveden i s nacionáliemi.

kou (andělskou), jiný jako pohyby planet, jiný jako hudbu sfér (rozuměj hudbu nefyzickou, vnímanou jen kontemplací), jiný jako pomyslnou (nikdy neslyšenou ale předpokládanou) hudbu nazvanou také hudba sfér, ale přicházející z neznáma atd. Instrumentum je latinsky nástroj (nejen hudební), takže musica instrumentalis nemusí znamenat instrumentální hudbu, ale i hudbu zpívanou (na rozdíl od pohybů hvězd, hudby sfér, andělů, atd.), neboť v ní se to podstatné, totiž činnost lidského intelektu, vyjadřuje pomocí nástroje-krku, který je podobně hmotný jako třeba u sochaře nástroj-kladivo či při jiné činnosti nástroj-šroubovák nebo nástroj-koště. Latinský termín musica je odvozen od jména Musa, takže musica mohl kdokoliv chápat jako cokoli ovlivněné (vytvořené) některými z Mús, tedy poezii, divadlo, tanec, ba dokonce astronomii, ale i hudbu. Někteří čtenáři asi znají šestero knih o hudbě od sv. Augustina, který se v nich zabývá časoměrnou rytmikou poezie a dokonce explicitně uvádí, že pětidobými stopami se nebude zabývat, protože to je věc volného rytmu – a při tom v jiných dílech (výkladech žalmů aj.) lépe než kdokoliv jiný rozebírá význam melismat. Takže, mimo jiné, nelze překládat z latiny (a jiných starobylých jazyků) slovo od slova (či půlku slova od půlky slova), ale je nutno sledovat definice (pokud jsou k dispozici), ale ty si zavádějí v dávných dobách jednotlivci sami.

KAPITOLA 2 – MUSICA SPECULATIVA

je zaměřena výhradně na to, s čím se čtenáři Psalteria mohli setkat na střední škole při výuce fyziky pod názvem hudební akustika: monochord a s tím související vztahy mezi délkou struny a výškou vydávaného tónu. Jako profesionální matematik honící se vždy za jejími nejnovějšími problémy jsem měl vždy odpor k výuce jejích dějin, a tak jsem si z nich odnesl jen poznatek, že zatím co pro středověkého člověka prý nebyl velký problém počítat, odčítat a násobit, dělení považoval za děsivou vrcholně vědeckou činnost. Z tohoto pohledu se jeví zmíněné poznatky středověkých znalců, byť zčásti převzaté ze starověku, jako cosi vrcholného ve své době, podobně jako pro dnešního člověka např. relativistická teorie zakřiveného časoprostoru: nezapomeňme, že příslušní učenci muse-li dělit nejen čísla, ale dokonce zlomky mezi sebou a při tom je krátkit! Bez ironie, byli to tehdejší Einsteinové, a sdělovat své poznatky ostatním, to pro ně musel být opravdu podobný problém jako ještě dnes vysvětlovat o tom zakřivením časoprostoru.

Autor knihy se zde po prvé dostává zvláště ošemetně do kleští, jejichž jedno rameno je způsob, jímž se vyjadřovali středověcí autoři, který chce čtenáři pokud možno zachovat, a druhé rameno je dnešní vyjadřování. První případ je hned na první

stránce kapitoly, kde je zmínka, že v násobení tkví nejdokonalejší interval, oktáva² (a dvojitá oktáva atd.), zatím co třeba kvarta a kvinta potřebuje dělení. Čtenáři se z toho motá hlava (ví, že oktáva je evidentně jen dělení!), dokud mu nedojde, že jde o řeč Guidona z Arezza, jehož zájem se točí kolem toho, co se s výsledným matematickým produktem dělá, aby se dostal výsledek – ono se jím totiž dělí; ze školy víme, že dělení zlomkem je násobení jeho převrácenou hodnotou, takže si násobení a dělení vymění místo.

Ale on v tom byl další problém – větší nou se v těch zlomcích vše krásně vykrátilo a zbyla nahoře i dole malá přirozená čísla. Většinou, ale ne vždy. A v tom byl kámen úrazu. Jak porovnat třeba šest pětín s třiceti dvěma sedmadvacetinami, které vám vyjdou tam, kde očekáváte těch šest pětín? Jak se to projeví na struktuře celého tónu (což je náplň závěrečné, a to nejdělsí podkapitoly)? Při takovém dělení se musel dávný učenec cítit jako dnešní univerzitní profesor, který má pro prestižní mezinárodní vědecký časopis posoudit a porovnat dvě práce obsahující nejnovejší vědecké objevy. Není divu, že číst různé takové „recenze“, nadto pocházející z různých století, při čemž se ani neví, zda ten pozdější četl toho dřívějšího, to je fuška, natož to sepsat pro dnešního čtenáře, který nečetl ani jednoho z nich. A tak nakonec čeká i pořádný kus fušky pro čtenáře.

KAPITOLA 3 – TONALITA CHORÁLU

V ní se projevuje podobná objektivně daná potíž jako u monochordu, totiž spor té první radostné zkušenosti s očekáváním, že i nadále vše půjde snadno. Ta zkušenost říká, že v rámci jedné oktávy jsou dva tetrachordy se stejným rozložením tónů a půltónů, a to očekávání spočívá v tom, že by to tak mohlo jít i dál, s třetím, čtvrtým a dalšími tetrachordy. Zkušenost také říká, že tóny v oktávě znějí „skoro jako jeden“, takže transponovat o oktávu je skoro jako zůstat na místě, ale potíž je v tom, že už ten třetí a čtvrtý tetrachord vyjdou o jeden tón výš nebo níž od těch transponovaných o oktávu. A k dovršení smůly se od starověku na tento problém dívali různí učenci z různých hledisek. našli několik „systémů“, ale vztah mezi nimi tak nějak uniká. To se projevuje hned na druhé stránce kapitoly, kde Morawski píše o systému s 13-15 tropy (čímsi jako tóninami) a o systému se 7-8 tropy, ale o jaké tropy jde, vysvětleno není, stejně jako to, že termín enharmonický znamenal pro antické Řeky něco zcela jiného, než pro nás. V úvodu Morawski zdůrazňuje, že staví na práci Otty Gambosioho, avšak nějakou citaci čtenář marně v celé knize hledá.

V tomto ne právě přátelsky zaměřeném prostředí diatonické reality, reality středověkého tápání a reality ne právě jasných formulací novověkého profesora se český výklad ubírá přes popis různých středově-

kých pokusů³ o pořádek až k problematice tónin existujících v chorálu⁴ takovém, jak se do našich dob zachoval a byl kodifikován na počátku 20. století. Je škoda, že se vůbec nezabývá klasifikací chorální tonality na základě dvojice tónika-dominanta, vlivem posunů dominanty z „citlivých“ tónů na tuto klasifikaci a vztahem mezi germánským a románským dialektem⁵ chorálu, který by přece měl mít i pro porozumění rukopisů vzniklých v Morawského vlasti význam. Pro čtenáře vzniká dojem, že Morawski sotva někdy zpíval chorál s takovou snahou o porozumění jako kdekjaký pečlivý chrámový choralista-amatér.

KAPITOLA 4 – NOTACE

Zatím co poznatky uvedené v dosavadních kapitolách vycházejí jen z rukopisů o hudbě (to o kom, o čem je zde podstatné!), poznatky nabízené v této stručně nazvané kapitole lze abstrahovat také ze zápisů hudby samotné (pozor, zde je *koho, čeho*). Jinými slovy, v prvních třech kapitolách jde o dokumenty – říkejme jim shrnující – v nichž se píše o něčem. co se nám materiálně nezachovalo, zatím co v této kapitole ke shrnujícím dokumentům existují jiné, obsahující to, o němž ty shrnující pojednávají. Zákonitě je tak historického materiálu více a z toho vyplývají dvě protichůdné charakteristiky: bohatší materiál implikuje na jedné straně méně tápání (platnost hypotéz a spekulací lze na něm snadněji ověřit), na druhé straně však více nejasných (eventuelně vzájemně si odporujících) výroků týkajících se většího objemu informací.

Obojího je v kapitole dost. Podkapitoly jsou nazvány *Písmenné notace*, *Neumové notace*, *Počátek menzurální notace* a *Teorie notace ve 14. stol.* a s výjimkou poslední jsou dále děleny do nižších celků. Hned v prvním z nich, nazvaném *Alfabetická notace*, se čtenář zarazí nad tabulku čtyř druhů notace – je to pěkná a zhuštěná informace, ale první druh nějak ulétl doprava a zjistit, jakému tónu které písmeno odpovídá, je zbytečně komplikované.

V dalším celku nazvaném *Dazijská notace* se seznámíme s pečlivě vyvířovanými znaky, avšak v popisu odvozené notace Hucbaldovy je kontradikce: výška zpívané slabiky je určena umístěním slabiky v mezeře mezi linkami, avšak mezérám odpovídají intervaly (celého tónu resp. půltónu). Čtenář se ptá: patří ty intervaly pod tóny těch slabik nebo nad ně? A hned na další stránce, v závěru celku nazvaném *Systém Hermannova Contracta*, tj. systém, v němž alfabetický symbol reprezentu-

je interval od realizovaného tónu k tónu následujícímu, se upozorňuje na nebezpečí, že jediná chyba v interpretaci se pak táhne do následujících tónů. Zpěvák chápe, že jde o nebezpečí vsutku fatální, nezasevěný čtenář se diví, že taková notace stála vůbec někomu za pozornost, a poněkud zasvěcený čtenář ví, že byzantská notace, která notacími systémy založené na stejném principu používá od 12. století dodnes, už dávno vytvořila pomoc spočívající v tzv. martyriích (doslova: svědectvích), totiž symbolech doplněných tu a tam v notách a sdělujících interpretovi, na který stupeň tóniny má v daném místě dospět⁶. A čtenář dumá: Contractus nic podobného neznal?

Uprostřed str. 98, v celku *Solmizační systém*, začíná jediný nový odstavec větou: „Hexachordální systém Guidona z Arezza neměl význam z hlediska způsobu.“ Čtenář bude nad ní kroutit hlavou, a ani následující věty mu k jejímu porozumění nepomohou. Vzniká dotaz: Nepoužil Morawski nějaký ryze polský obrat, který překladatel přeložil doslova, aniž by nad smysluplností věty přemýšlel?

Na str. 100 začíná podkapitola *Neumová notace* a choralista bude asi při jejím čtení zklamán jednak strašlivě povrchním popisem (notace bez linek se sfoukne na jedné stránce, chybí cokoliv o orisku, strofiku, kvilismatu či saliku, o významech různých grafických forem nezákladnějších neum, o významu dělení neum, o likvescentních neumách je zmínka až o šest stránek dál v souvislosti s menzurální notací apod.) a jednak omyly. Na str. 101 je tabulka, v ní čtyři neумы – porrectus, torculus, scandicus a climacus (spolu s autorem ponechme latinské psaní) – u každé neумы je schématické grafické znázornění a slovní popis tohoto znázornění (úsečka vzhůru=acutus, úsečka dolů=gravis), avšak scandicus je znázorněn chybně a chyběně je popsáno jak to chybně tak to správně znázornění (správně by mělo být třikrát acutus, při velké shovívavosti dejme tomu gravis+acutus+acutus). Je tristní, že nedostatky se vyskytují u popisů neum, reprezentujících základní principy nejrozšířenějších systémů neumové notace. Tomu, kdo se v neumách bez linek nevyzná, bude velmi chybět dodatek, že první složka neумы bez ohledu na to, zda má tvar acutu či gravu, vůbec neříká nic o tom, zda první tón zpívané neумы začíná níž, výš nebo na stejné úrovni. A tomu, kdo se v neumách vyzná, bude vadit nelogická absence vysvětlení, proč tedy neuma začíná jednou něčím jako gravis a jindy něčím jako acutus, když to nemá význam (stejně jako absence vysvětlení, proč po sdělení, že notace vychází z kombinací uvedených dvou úseček acutus a gravis, se najednou ukáží tečky). A podobně je pokážena tabulka na str. 105 nahoře, kde dlouhé i krátké délky u antických stop nejsou graficky rozlišeny.

6 A jde dokonce o velmi vtipný systém kombinace symbolů pro umístění v tetrachordu a v příslušné oktávě.

2 Vzhledem, že jde o zkracování struny monochordu, jde o stoupající intervaly.

3 Například popisuje (marně) snahy středověkých učenců určit tóninu skladby dle počátečního tónu.

4 Morawski píše stále o „chorálu“; snad má na mysli gregoriánský chorál, snad by to mohl interpretovat i na ostatní druhy jednohlasého zpěvu pro latinské liturgie, z velmi řídkých narážek lze ovšem usuzovat, že mu nejde o středověký zpěv východních liturgií.

5 Viz D. Johner: Wort und Ton im Choral, Leipzig 1953 (2. vydání), str. 104-117.

O chorálním rytmu není v knize skoro nic, a to, co tam je, mnoho neřekne. Posuďte tuto větu, jedinou, která se zmiňuje o solesmeské škole: „Posledně zmínění jsou nejdůležitější, neboť vycházejí v podstatě ze zásad *cantus planus*, neboli zpěvu o různých rytmických hodnotách, ačkoliv i oni připouštějí v chorálních zpěvech možnost zrychlení a zpomalení, tedy změny rytmických hodnot“. Čtenář se mimo jiné hned musí ptát, jak tam patří *to neboli* a *to ačkoliv*. A čte dál: „To se týká především závěrečné noty skladby, jejíž hodnota může být zdvojená, ba dokonce ztrojena“. Domnívám se, že pak už se čtenář neptá na nic a – bez ohledu na to, zda o solesmeské škole už něco ví nebo ne – resignuje na porozumění tomu, co chtěl autor knihy sdělit.

Jako další příklad nesrozumitelnosti uvedme výklad na str. 102 v oddílu *Diastematická notace*, kde čteme, že „pisaři začali nejprve používat linku, která vedla pod textem skladby, a později pak jinou speciální linku, prozatím ještě samostatnou, která měla stanovit absolutní výšku tónů zapisovaných pomocí neum“. K čemu byla ta linka pod textem? Zmizela při dodání té pozdější linky? A ta byla také pod textem, nebo nad ním (když je uvedena jako „samostatná“)? Pokud nezmizela ta první linka, tvořila s tou pozdější linkou cosi jako osnovu, nebo měla jiný význam? Byly neумы umístovány už v nějakém vztahu k té první lince, nebo ta k výšce neměla vztah? A chce se v publikaci něco vyjádřit tím, že první objekt je v ní nazván linka a druhý linky?

Dnes máme promyšlený a zavedený systém značení délek tónů, který je výsledkem dlouhodobého vývoje, a tak nám ani nepřijde na mysl zoufalá situace středověkých autorů, kteří se doslova topili v problémech a nejasnostech, když začali hledat systém přesného zápisu délek, a to zejména v situaci vícehlasé hudby, kde by bez něho nastal chaos. Komplikovaly jim to tehdy respektované poznatky z časoměrné poezie týkající se dvoudobého jambu a třídobého daktylu, o nichž se doufalo, že tvoří vhodnou bázi pro znakový systém vyjadřování délek (dnes už víme, že to doufání bylo spíš pohledem na fatu morgánu). Podkapitola *Počátek menzurální notace*, která o této problematice jedná, připravuje čtenáři existenciální zážitek tápání (někdy až zoufalství) středověkých autorů, neboť popisuje, co bylo v oné době napsáno, a ne to, jak my to dnes po mnohasetleté zkušenosti s dělením času vidíme. A tento existenciální zážitek trvá čtenáři i dál, když sleduje na dvaceti stránkách knihy dvě stě let vývoje, v němž se středověkým učencům při aplikaci metody pokusů a omylů vynořovaly – a paralelně vynořují snad i čtenář knihy – postupně jasnější, obecnější a jednodušší pravidla grafické reprezentace délek.

Hned na začátku výkladu je tabulka na str. 105, o jejíž nejasnosti už byla zmínka výše. Na štěstí mnoho našich čtenářů ví, co

je trochej, jamb, daktyl atd., takže si její část doplní a přiřadí zmíněné druhy stop rytmickým modům. Horší je to s modem V: pokud někdo neví, co je to molossus (stopa k tomuto modu v tabulce vztažená), a nikdo mu nenapoví, že je to rytmická stopa skládající se ze tří dlouhých dob, má smůlu – na internetu vygoogluje, že je to cosi jako netopýr nebo afgánská doga. V tabulce je u tohoto modu ještě spondej, ale ten má o jednu dobu méně, takže k porozumění molossu nepomůže. Čtenáře se zato dotkne další nejasnost: jak rozumět tomu, že je k V. modu vztažena dvojice stop molossus a spondej společně – znamená to, že dle jednoho středověkého autora odpovídal V. modus molossu a podle jiného spondeji, nebo že jeden a týž autor připouštěl obojí nebo dokonce to, že ve skladbě v tomto modu mohl být tu a tam molossus a jinde spondej, nebo konečně to, že se starí autoři sami vyjádřili tak nejasně, že nevíme, zda měli na mysli molossus nebo spondej?

O dvě stránky dál se píše o „opakovaných“ notách, o tom, jak vypadaly a že se vyskytovaly na začátku nebo na konci ligatur, tj. graficky spojených skupin not. Nikde však není vysvětleno, co se vlastně opakovalo. V tomtéž odstavci se najednou přejde k „ozdobným“ neumám (čtenář se marně ptá, v čem jsou ozdobné) ve tvaru zvaném *plica*, v souvislosti s nímž se čtenář setká s odkazem na epifonus a cefalicus, tedy na likvescentní neумы (viz jejich marné očekávání naznačené výše v souvislosti se str. 100). Poněkud zasvěceného čtenáře napadne, že obojí by spolu mohlo souviset – likvescence se přece může vyskytovat jen na konci melodie zpívané na jednu slabiku a vyskytuje se často (i když zdaleka ne vždy) tam, kde se opakují dvě souhlásky (et terra, Hosanna), tedy opakovaná nota by mohla být nota zpívaná na první z dvojice opakovaných souhlásek. Odpověď není.

Potíží je při čtení mnoho a nelze je zde jakž takž stručně popsat. Uvedme ještě jednu. Na str. 119 je výčet symbolů zavedených Filipem de Vitry: maxima, longa, brevis, semibrevis, minima, semiminima, fusa a semifusa. Začátek posloupnosti napovídá, že výčet začíná největší délkou a pokračuje vždy půlením předchozí hodnoty. Čtenáři vrtá hlavou, proč v něm jsou brevis a semibrevis vytištěny kurzivou a ostatní ne. V jedné z následujících vět svítá jakási naděje na vysvětlení – čtenář si totiž odvodí, že semibrevis je druhový termín, tj. že symbol semibrevis se vlastně jmenuje semibrevis minor, zatím co minima se má číst semibrevis minima; ale hned je ještě dodána semibrevis major, a ta ve výčtu není. Proč? A jak je to s půlením, to čtenář asi pustí za hlavu. Chudák čtenář a chudák de Vitry!

Tyto tři příklady snad stačí a je na čase přistoupit k poslední kapitole.

KAPITOLA 5 – TEORETICKÝ ASPEKT INTERPRETAČNÍ PRAXE

Každý interpret ví, jak mnohostranná záležitost interpretace je, takže s porozuměním přijme, co autor napsal v úvodu, totiž že jde o málo prozkoumanou oblast s útržkovými zprávami. Interpretace znamená převedení skladby z jejího „abstraktního“ stavu (existujícího na papíře v notách nebo v mysli hudebníka) do stavu slyšitelného. Jde o druhý tvůrčí krok, následující po tom prvním, tj. po vytvoření skladby v tom „abstraktním“ stavu, a ten druhý krok je ovlivněn výsledkem toho prvního. Není tedy divu že se v této kapitole jakoby znovu připomene náplň kapitol předěšlých, které se týkaly vlastnosti hudby v tom „abstraktním“ stavu. Mnohostrannost interpretace se tak trochu vrátí ke kapitole první, což téměř symbolicky naznačuje první věta po úvodu: Hudba byla ve středověku často označována za „umění dobré modulace“ (ars bene modulandi) ve významu stálých změn a způsobů práce s hlasem, kvalitou zpěvu. Nezapomeňme, že v latině sloveso *modulari* sice znamenalo zpívat, hrát a vyluzovat, ale také mohlo vyjadřovat cosi jako měnit (to, co nabízejí některé slovníky, totiž odměřují podle taktu, lze vzhledem ke stáří toho slovesa a relativnímu mládí mensurální hudby evidentně interpretovat jen na poezii, tedy mimo to, co dnes chápeme jako hudbu).

O čtyři řádky dále se však setkáváme se sdělením, že Remigius s Auxerre „používání tónů v průběhu skladby označuje za modulatio neboli změnu – zvýšení počtu tónů a jejich výškovou diferenciaci“. Proč zvýšení a vůči čemu? Skladba je snad „modulatio“ (a tedy hudbou), jen když má více tónů než skladby dosavadní? To je absurdní. Nebo slovo zvýšení znamená dodání nějakých průchodných púltónů? Nejspíš ne, jinak by Alois Hába měl řádně teoreticky podloženou konkurenci už ve středověku (a co praxe, konkrétní skladby?). Nebo jde o zvětšení rozsahu? Sotva. Nebo jde prostě o počet tónů? Logické, ale stupidní (každá nová skladba by v tom případě měla být delší nebo rychlejší). Jde o chybný překlad z polštiny? Možná, že ano, možná, že ne.

V dalším Morawski představuje myšlenky, jimiž se středověcí autoři snažili slyšitelnou hudbu charakterizovat jako jev a podle toho ji klasifikovat. Nevěděli, že zvuk je vlnění vzduchu a že tón se od ostatních zvuků liší stálou frekvencí, a tak nás Morawski seznamuje s tím, jak si různě vypomáhali, někde lépe někde hůře, a podle toho klasifikovali zvuky od líviho řevu či bučení krávy přes úderu bubnu a lidskou mluvu až po lidský zpěv.

Avšak k interpretaci patří i to, jak nedělat chyby (zjednodušeně: zpívat podle not), a tam se vrací a obohacuje to, co bylo prezentováno v kapitole o tonalitě chorálu. Porozumění je komplikováno mimo jiné tím, že některým citovaným autorům jde výhradně o melodiku chorálu, zatím co jiným jde o vícehlas a případně i o nástroje, a aby to nebylo jednoduché, objevuje se zde nám už známý termín, totiž modulace, v jiném, modernějším smyslu, totiž jako modulace mezi dvěma chorálními tóninami. Zajímavé ovšem je, že se zde

objevuje to, co by kdejaký choralista čekal v té kapitole o tonalitě chorálu: tenor resp. dominantanta. Správně jsou citovány (na rozdíl od raného středověku už posunutě) dominanty na a, na c a na d, poněkud zmateně je uvedena funkce tenoru při recitaci: jako by šlo jen o orace; až o kus dál se čtenář dozví, že se tenor uplatní i v psalmodii. A hned na to navazují informace o *caudæ*, o nichž Morawski píše, že jsou to konce antifon. Z kontextu ovšem choralista získává podezření, že nejde o závěry antifon, nýbrž o závěry psalmodických veršů (terminationes), v některých případech známé pod akronymem *evovae* (pro nechoralisticity vysvětlení: nápěv samohlásek v konci doxologie, tj. v *saeculorum amen*). Je to tak? A když ano, opět se dere do vědomí myšlenka, že Morawski mnoho přečetl ale v životě nezpíval v kostele chorál.

Kapitola pokračuje podkapitolou *Hudebníci a kantoři*, kde jsou představeny středověké názory o dvou kategoriích lidí, kteří mají co dělat s hudbou: ti, kteří o hudbě přemýšlejí (hudebníci, vědci, znalci) a ti, kdo ji realizují (zpěváci, kantoři, řemeslníci). Je evidentní, že ti první jsou ceněni výše, ale důraz je dáván i na to, že ideálem je být obojí. Je škoda, že nikde v knize není nic o estetických problémech a sporech týkajících se přechodu od monodie k vícehlasu. Český čtenář o nich ví, má v domácí literatuře k dispozici např. vyjádření opata Aelreda, citované v knize *Duchovní hudba* (Olomouc 1946) dominikána P. Čaly, které začíná (poněkud upraveno z češtiny první poloviny 20. století do češtiny dnešní) posupným „Tenhle zpívá, tamtem nezpívá“ a pokračuje charakteristikami přednesu jako např. „koňské řehtání“ a „vzdychání jako by jeden ducha vypustiti měl“.

Název závěrečné podkapitoly *Podstata instrumentální hudby* mluví jasně, jde opravdu o hudební nástroje v tom smyslu, jak je dnes chápeme, i když většinu z nich už nepoužíváme. První část se týká faktů a pověstí o vzniku hudebních nástrojů s typickým a zajímavým „již staří Řekové...“. V druhé části je rozebráno 28 hesel týkajících se jmen hudebních nástrojů, která se ve středověkých spisích vyskytovala. V mnohých heslech jsou uvedeny další názvy takových nebo příbuzných nástrojů. Název této části je *Přehled důležitých hudebních nástrojů zmiňovaných ve středověkých traktátech*, a tak vedle popisů nástrojů a jejich použití (velmi stručných) čteme i konkrétní informace o tom, který středověký autor (případně kde a jak) o daném nástroji píše. Že hlavním cílem knihy je informovat ne o tom, co v myslích středověkých teoretiků bylo, nýbrž o tom, co bylo napsáno a zachovalo se do našich

dob, výstižně ilustruje část hesla *Monochord*: tam čteme, že autor *Ægidius* se zmiňuje o nástrojích (vícestruunných), „které se z monochordu vyvozují, např. o tertrachordech, pentachordech, hexachordech apod.“, a přes jiné citované autory (např. *Corbeus*, král Judei – cituji doslova a do písmene) se přidáváním po jedné dostáváme přes počet 11 (hendekachordu) a dále až k patnácti, načež čteme, že „v tomto seznamu jde spíše o symbolické představení antických tropových stupnic ... než o různé hudební nástroje s konkrétním počtem strun“.

SEZNAM LITERATURY

Čtenářovu pozornost na první pohled tůkne zjištění, že seznam literatury je na začátku knihy, a za chvíli ještě překvapí, že seznam je uprostřed normálního textu (předmluvy). Někoho pak dorazí to, že obsahuje mj. dva odkazy na H. Riemanna, autora kdysi slavného ale dnes pokládaného za velmi problematického. Věc se čtenáři poněkud vyjasní, když si všimne, že na konci textu před seznamem literatury je dvojtečka. Předmluva totiž na začátku informuje, že polský originál je určen pro studenty církevní muzikologie na Teologické fakultě varšavské Akademie katolické teologie, a věta před zmíněnou dvojtečkou napovídá, že publikace je doplněk ke studiu té literatury v seznamu uvedené. A inteligentní čtenář se může dovědět, že jedním z cílů studia mohlo být nasměrovat studenty ke kritickému pohledu na myšlenky sice povrchní, avšak vyslovené autory, kteří jsou citováni v obecných dějepisech hudby jako vševědoucí guruové hudební vědy.

Kéž by tomu tak bylo. Čtenáře ovšem zarazí, že seznam je dělen na tři skupiny. Ta třetí je jasná, jde o dodatek českých vydavatelů obsahující publikace v češtině. Ale co ta druhá? V předmluvě čteme, že polský originál publikace vznikl „jako výsledek přednášek ... v letech 1972-73“, první skupina by tomu odpovídala, všechny tituly vznikly do roku 1960, kdežto v druhé skupině jsou dva tituly z devadesátých let, takže snad mohla být dodána, když byl originál dán k dispozici pro českému překlad. Ale proč v ní jsou známé (a staré) práce od *Suñola* a *P. Wagnera* – v 70. letech nebyly známy? A kde zůstaly knihy např. od *Ferettiho*, *Cardina*, *Gastouého* či *Johnera*? Nenajdeme tam nic ani od *Gambosioho*, jehož *Morawski* akcentuje v 3. kapitole.

V téže předmluvě se za uvedenými seznamy dozvíme, že „k lepšímu pochopení rozebírané problematiky mají sloužit připojené výňatky ze středověké teoretické literatury“ a hned dále jsou uvedeny zdroje – mimo jiné díla *Gerbertova* z r. 1784 a slavná *Patrologia latina* od *J. P. Migne* z let 1844-1855. Že jde o díla pro normálního kůrovce sotva dosažitelná, je evidentní, avšak musíme dodat, že ani ty výňatky v knize nenajde, jde vesměs

o *Morawského* vlastní formulace.

SHRNUTÍ

Mám za sebou práci v několika výzkumných týmech, oponentních komisích a programových výborech mezinárodních konferencí a zkušenosti z nich mi napovídají, že v době přípravy knihy měl *Morawski* za sebou intenzivní přednáškovou činnost doprovázenou mnoha slajdy (projekčními blánami – v té době *Powerpoint* ještě nebyl) s konkrétními ilustracemi, byl žádán, aby své přednášky dal k dispozici (snad nejprve svým studentům) písemně, a to pokud možno „už včera“, v takovém časovém presu dal prostě k dispozici své poznámky, a ty někdo – dejme tomu jeho asistent – trochu upravil a nechal vydat.

Radu čtenáři, uvedenou na začátku této recenze, aby si poznamenával notácie dávných autorů, neodvolávám, avšak musím upozornit na další potíže. Od začátku první kapitoly až do strany 26 jsou životní data tam jmenovaných autorů uváděna a dokonce ještě doplněna dalšími údaji – jednotlivými autorům jsou věnovány i poznámky pod čarou. Avšak dále (až na dvě výjimky jen s daty narození a úmrtí) jako když utne, přesto že se setkáváme s dalšími devíti jmény, a pak najednou od strany 38 notácie nově jmenovaných autorů zase jsou, někde i těch po prvé uvedených mezi stránkami 27 a 37. Vypadá to, jako by ty zmíněné úseky psali různí lidé (*Morawského* asistenti?), moc se nedohadovali, zápisky dali dohromady a před vydáním několikrát přeházeli. Těžko říct, stále mě drží touha vidět v plodech autora publikace co nejvíce kladného, ale zodpovědnost vůči případným čtenářům mi nad klávesnicí počítače svazuje prsty.

Domnívám se, že v myslí českého kůrovce vznikne po čtení *Morawského* knihy přání mít k dispozici publikaci o tom, co pro něho – jako soukromou osobu a jako kůrovce – dnes středověká hudba znamená, jaký byl její společenský a duchovní význam v její době a může být dnes, jak chápala krásu a liturgii a co z toho se dotýká dnes nás (ne totiž muzikologů ale kůrovců a věřících odsouzených ty kůrovce slyšet) atd., a to ne jako řemeslnickou příručku (ve stylu nezpívejte tremolo, při doprovázení chorálu varhanami nepoužívejte zmenšený septakord a akordy harmonické moll, noty se seženou tam a tam...), nýbrž jako teologicky, historicky, esteticky a hudebně podloženou práci srozumitelnou i těm, kdo jsou vzděláni v teologii, historii, estetice a hudbě asi tak na stejné úrovni, jako např. běžný choralista. Je to výzva, avšak příspěvky v *Psalteriu* a diskuse členů *SDH* na Internetu ukázaly, že u nás jsme schopni něco takového dát dohromady.

Evžen Kindler

7 Pro lepší pochopení doporučuji čtenářům připustit, že nejen *Sumerové* (viz *Psalterium*, 6, 2012, č. 4, str. 13-15), ale i mnozí občané antického Řecka mohli být postiženi ohromením z toho, že se z kusu neživé hmoty linou kultivované tóny, ohromením které vedlo až k idolatrii hudebních nástrojů nebo alespoň jejich „objevitelů“.