

# *Hudba věku melancholie*

*Roman Dykast*

Odborná recenze: prof. PhDr. Jan Vičar, CSc.

**Roman Dykast:**  
**Hudba věku melancholie**

Vydalo nakladatelství TOGGA, spol. s r. o.  
Volutova 2524/12, 158 00 Praha 5  
tel.: (+420) 603 551 179, fax: (+420) 251 619 622  
www.togga.cz, e-mail: knihy@togga.cz

© PhDr. Roman Dykast, CSc., 2005  
Obálka a typografie: František Štorm  
Sazba z písem Jannon a John Sans: Dušan Neumahr  
Jazyková korektura: Roman Lang  
Tisk a litografie: Tiskárny Havlíčkův Brod, a. s.  
Vydání první, Praha 2005  
© TOGGA, 2005  
ISBN 80-902912-5-2

Poznámka:  
Nedílnou součástí této publikace je jeden nahraný zvukový CD nosič.  
Použití uvedených zvukových ukázek je v souladu se zákonem  
č. 121/2000 Sb., Díl 4, Oddíl 3, § 31.

Kniha byla vydána s podporou Hudební fakulty Akademie múzických umění v Praze,  
Ministerstva kultury České republiky, Nadace Český hudební fond  
a občanského sdružení Symphon

  
SYMPHON



<b>I. Úvod</b>	<b>7</b>
<b>II. Florentský platonismus a novoplatonismus – Marsilio Ficino</b>	<b>11</b>
1. <i>STUDIA HUMANITATIS</i>	11
2. MELANCHOLIE	12
3. (PSEUDO-)ARISTOTELOVSKÝ <i>PROBLÉM XXX</i> , 1	14
4. SPIRITUS	17
5. <i>EFFLUVIUM KRÁSY</i>	19
6. NÁPODOBA VZORU	26
7. STŘEDOVOST DUŠE	29
8. INGENIUM	33
9. VŮLE K OSOBNÍMU BLAŽENSTVÍ	34
10. KOSMICKÁ SYMPATIE	35
11. HUDBA A SVĚTOVÁ DUŠE V <i>TIMAIOSI</i>	36
<b>III. Vzduch, pohyby, hudba</b>	<b>45</b>
1. TEORIE VNÍMÁNÍ	45
2. FANTAZIE	46
3. PÍSEŇ JAKO VZDUŠNÝ A ROZUMOVÝ ŽIVOČICH	50
4. PÍSEŇ JAKO VZDUŠNÝ DÉMON	53
5. PROMĚNA ČLOVĚKA OČIŠŤUJÍCÍ <i>PALINGENESIS</i>	57
<b>IV. Božská šílenství</b>	<b>59</b>
1. HERMETICKÁ HIERARCHIE MOCNOSTÍ	59
2. PÍSEŇ JAKO ANALOGIE JEDNOTNÉ MNOHOSTI A HIERARCHIE KOSMU	61
3. FICINŮV VÝKLAD BOŽSKÝCH ŠÍLENSTVÍ	63
<b>V. Hudba jako harmonie čísel a proporcí</b>	<b>67</b>
1. GAFFURIO – HUDBA VYTESANÁ Z NESOULADNÉHO SOULADU	67
2. ÚČINKY ANTICKÉ HUDBY	71
3. BOETHIOVA NAUKA O ČÍSLECH	72
4. GLAREANOVO ROZŠÍŘENÍ POČTU MODŮ	77
5. ZARLINO – <i>NUMERO SENARIO</i>	79
6. DUALITA AFEKTŮ PODLE MÍRY SHODY SE „ZNĚJÍCÍM“ ČÍSLEM	83
7. CHROMATIKA VERSUS DIATONIKA	86
<b>VI. Revoluce italského hudebního humanismu</b>	<b>101</b>
1. ITALSKÉ POETICKÉ KONCEPCE V PRVNÍ POLOVINĚ 16. STOLETÍ	101
2. MEI – AUTORITA VE VÝZKUMU ANTICKÝCH TEORIÍ HUDBY	104

3. FRACASTORO – SYMPATIE A ANTIPATIE	108
4. MEI – REKONSTRUKCE ŘECKÉHO SYSTÉMU MODŮ A TÓNIN	110
5. MÝTUS FLORENTSKÉ CAMERATY	118
6. GIOVANNI DE' BARDI	120
7. GALILEI – KRITIKA DOBOVÉ TEORIE I HUDEBNÍ PRAXE	135
8. ZARLINOVA PŘEDSTAVA IDEÁLU HUDEBNÍ KOMPOZICE	150
9. REKONSTRUKCE ÚLOHY HUDBY V ANTICKÉM DRAMATU	156
10. PERI – <i>RECITAR CANTANDO</i>	162
11. CACCINI – <i>SPREZZATURA</i>	168
<b>VII. Francouzský akademický projekt</b>	<b>173</b>
1. UMĚLECKÉ MANIFESTY A POETIKY	173
2. PONTUS DE TYARD A HUDEBNÍ POETIKA	176
3. CESTA K PRVNÍ FRANCOUZSKÉ AKADEMII	186
4. ÚČEL A PROSTŘEDKY <i>ACADÉMIE DE POÉSIE ET DE MUSIQUE</i>	189
5. CLAUDE LE JEUNE A <i>MUSIQUE MESURÉE</i>	195
<b>VIII. Německé hudební poetiky</b>	<b>219</b>
1. <i>MUSICA POETICA</i>	219
2. BURMEISTEROVA NAUKA O HUDEBNÍ KOMPOZICI	221
3. AFEKT A HUDEBNÍ PERIODA	226
4. HUDEBNÍ RÉTORICKÉ OZDOBY A FIGURY	231
5. BURMEISTEROVA ANALÝZA LASSOVA MOTETA <i>IN ME TRANSIERUNT</i>	258
<b>IX. Astronomie a hudba</b>	<b>273</b>
KEPLER – HUDEBNÍ HARMONIE SVĚTA	273
<b>X. Hudba a afekty</b>	<b>287</b>
DESCARTOVY VÁŠNĚ DUŠE	287
PŘÍLOHA	295
PRAMENY	299
PŘEKLADY PRAMENŮ	301
LITERATURA	305
SEZNAM PŘÍKLADŮ A TABULEK	309
SEZNAM ZVUKOVÝCH UKÁZEK NA CD	313
REJSTŘÍK	317



## I. Úvod

Proč člověk potřebuje hudbu?

Dějiny estetiky poskytují celou řadu odpovědí. Všechny nejsou k hudbě přívětivé. Přesvědčení o škodlivosti hudby, o jejích zlých úmyslech, o její pouze zdánlivé potřebnosti nebyly nikdy ojedinělé. Nakonec to zná každý sám z vlastní sebereflexe – bez některé hudby by životu scházela potřebná hodnota, zatímco před jinou člověk utíká, nebo – dnes pohodlněji – ji pro sebe odstraní jediným pohybem ovládacího mechanismu reprodukčního přístroje. S některou hudbou se ztotožňujeme, cítíme k ní sympatii, jiná v nás vyvolává averzi. Dokonce jsme ochotni připustit, že některá hudba nás vyléčila z neduhů těla či duše a naopak některá tato neštěstí na nás přivolala. Říkáme o hudbě, že s ní prožíváme radost i smutek. Nepříjemné emoce vyplývající ze životních situací naopak od hudby očekáváme, a tak se s ní radujeme, strachujeme i smutníme.

Novodobé názory na humanistický význam hudby pro lidské společenství mají svůj původ ve druhé polovině 15. století, kdy italský učenec Marsilio Ficino dospěl k názoru, že hudba je nejpřímější cestou v přenášení a vyvolávání afektů, ale také v ovlivňování lidských charakterů. Toto přesvědčení vzniklo na základě nových podnětů, které západnímu světu po pádu Konstantinopole v roce 1453 přinesly antické spisy, jež uchránili prchající byzantští vzdělanci. Jeden z prvních hudebních humanistů, Franchino Gaffurio, shrnul nové pojetí vztahu hudby a člověka v devize „Harmonie je nesouladný soulad“. Princip univerzální harmonie se stal základem nové hudební estetiky, v níž různorodé hlasy, tónové výšky, rytmy, tempa a nástroje utvářejí jednotu, která sympateticky spojuje kosmos a člověka, vlastnosti lidské duše, části těla, duši a tělo, tedy to, co bylo označováno jako *musica humana*. Všechny tyto vztahy byly chápány jako odraz nejvyšší hudby univerza označované *musica mundana*. Spolu s obnovením významu antické humorální teorie rozdílných lidských povah a jejím propojením s platónskou teorií božského šílenství byl Ficinem vysloven názor, že zejména melancholik má nejlepší předpoklady stát se učencem a umělcem. Také hudebník pouze ve stavu božského šílenství a entuziasmu mohl nahlížet do univerzální harmonie kosmu a tuto inspiraci převést do slyšitelné formy dokonalé hudby.

Hudební humanisté usilovali o reformu „moderní“ hudby prostřednictvím antického ideálu, který však byl zahalen „mlhou zapomnění“. Bez jediného přímého hudebního pramene bylo „paměť“, s níž pracovali, pouze několik dochovaných spisů o hudbě, které jsou spíše záznamem antických teorií hudby, nicméně doplněných o sugestivní líčení jejích někdejších mocných účinků na člověka i přírodu. Nová hudba na starém dobrém antickém základě měla opět do lidských duší otiskovat soubor ctností, probouzet a současně i ovládat vášně, léčit nemoci a celkově tak mít blahodárny účinek na celou společ-

nost. V tomto kontextu byla hudba nepřekonatelným uměním a nikoli náhodou požívala v renesanční encyklopedii vědění výjimečné postavení.

Knih čtenáře provází několika evropskými humanistickými centry, v nichž se pod hlavičkou akademií či učeneckých kroužků takřka jako v alchymistických dílnách hledala ztracená jednota mezi poezií a hudbou. Stanovený cíl byl stejný, ale praktické výsledky rozdílné. Humanistická estetika však svým vytrvalým nadšením „pro vytčenou ideu“ nakonec přispěla k vytvoření řady nových hudebních výrazových prostředků, z nichž mnohé se staly základem pro vytvoření národních hudebních stylů.

Uspořádání kapitol je vedeno snahou sledovat vývoj estetických názorů a jejich praktických důsledků pro teorii a praxi dobové hudby v jejich logické a geografické provázanosti, která je nadřazena časové posloupnosti. Úvodní kapitoly se zabývají rekonstrukcí vzniku renesančního platonismu a novoplatonismu v okruhu obnovené instituce platónské Akademie ve Florencii, jejímž nejvýznamnějším představitelem byl Marsilio Ficino. Syntéza nejrůznějších filosofických podnětů a důraz na některá témata ve Ficinově filosofii měly určující vliv na několik generací humanisticky orientovaných teoretiků hudby. Znějící hudba jako možný odraz dokonalé univerzální harmonie kosmického řádu se stala ideálem, jehož pozemské znějící prostředky měly být znovu obnoveny, aby dobová hudba opět nabyla mocných účinků hudby antické. Řád kosmické hudby byl podle vzoru antických hudebních spisů poznatelný pouze prostřednictvím čísla. Odkrývání principu dokonalé hudby pomocí hudební matematiky je věnována kapitola „Hudba jako harmonie čísel a proporcí“. První generace italských autorů poetik se v návaznosti na Ficinovu estetiku zaměřila na rozlišení zvukových kvalit básnického jazyka. Přenesením tohoto modelu do okruhu teoretiků hudby v rámci florentského kroužku hraběte Bardiho se ve druhé polovině 16. století prosazovalo přesvědčení, že prostředky dobové kontrapunktické hudby nevyvolávají účinky, které se popisují v antických pramenech, a proto se hudba musí zásadně reformovat. Vzhledem k radikálnosti navrhovaných a realizovaných řešení, které sledujeme až k prvním praktickým pokusům o nový hudební styl na přelomu 16. a 17. století, je kapitola nazvána „*Revoluce* italského hudebního humanismu“. Ve Francii se Ficinův vliv začal prosazovat kolem poloviny 16. století a hlavním tématem bylo obnovení ztracené jednoty mezi poezií a hudbou. Kapitola „Francouzský akademický projekt“ sleduje vývoj realizace nového umění od prvních manifestačních proklamací francouzských básníků přes definování cílů v hudební poetice Ponta de Tyarda až k založení pařížské Akademie poezie a hudby s jejími uměleckými experimenty, jejichž jednoznačný vrchol představuje společná tvorba básníka Jean-Antoina de Baïfa a hudebníka Clauda Le Jeuna. Německý hudební humanismus se vyvíjel v závislosti na vznikající protestantské tradici, která preferovala obnovu klasických rétorických prostředků pro přesvědčovací styl kazatelských výstupů. Rétorická pravidla stavby řeči včetně použití ornamentů a figur se přenesla do nauky o hudební kompozici, která začala být německými humanisty označována jako *musica poetica*. Kapitola „Německé hudební poetiky“ podstatu ně-

meckých nauk o kompozici demonstruje na analýze Burmeisterových hudebněpoetických spisů, v nichž se poprvé jako hudební termíny objevují rétorické ozdoby a figury. Vzájemné inspirativní průniky mezi astronomií a hudbou, které z původních matematických disciplín středověkého *quadrivia* byly v renesančních teoriích považovány za nejpříbuznější, jsou v kapitole „Astronomie a hudba“ demonstrovány na pozoruhodné snaze Johanna Keplera o zdůvodnění mimořádné afektivní síly tercií a sext, jejichž účinky přirovnává k prožitku univerzálního sexuálního aktu. Poslední kapitola je již výhledem do další dobové budoucnosti řešení problému vztahu hudby a afektů. Descartes sice začínal svou vědeckou kariéru hudebním spisem ještě pod silným vlivem renesančních hudebních pojednání, nicméně před polovinou 17. století zformuloval novou teorii afektů, v níž se sice ještě objevují staré termíny, ale vztah mezi tělem a duší již není zatemňován kosmologickými úvahami.

Zpracování jednotlivých témat knihy je kombinací, která vznikla na základě poučení literaturou (většinou zahraniční) a analýzy dobových dostupných pramenů – někdy v rámci hesla důvěřuj, ale prověřuj, někdy jako zcela nový autorský interpretační pohled. Záměrem ovšem také bylo, aby kniha průběžně zaznamenávala samotné dobové interpretace, kdy spisy vycházejí z jiných spisů, mnohdy je rozdílně komentují, přičemž často dochází i ke konfrontační autorské výměně názorů napříč pojednáními. Cílem autora této knihy tedy bylo, aby čtenáři nabídl určitou orientaci v houštině dobových názorů a konfrontací, a aby přesto udržel hlavní téma, kterým je sledování vývoje dobové teorie a estetiky hudby.

Většina notových příkladů je doprovázena zvukovými ukázkami na příloženém CD. Pokud nebyla k dispozici adekvátní hudební interpretace, pak je vždy notový příklad demonstrován v klavírní zvukové verzi.

## II. Florentský platonismus a novoplatonismus – Marsilio Ficino

### 1. STUDIA HUMANITATIS

Původně mezi *studia humanitatis* náležela pouze gramatika, rétorika, poezie, historie a morální filosofie, proto v počátečních fázích humanismu bylo hudbě věnováno poměrně málo pozornosti. Postupně však do plánu obnovy vzdělání byla zařazena také přírodní filosofie, matematika a hudba. Především s obnovou platonismu a novoplatonismu ve Florencii druhé poloviny 15. století začíná být hudba chápána jako intelektuální disciplína, která má své podstatné místo v životě učence i umělce.

Na počátku tohoto „hudebního obratu“ stojí florentský učenec Marsilio Ficino (1433–1499). Je nejenom překladatelem Platóna, řeckých novoplatoniků a hermetických spisů, ale zejména jejich komentátorem a posléze i osobitým filosofem, jehož základní snahou bylo propojení křesťanství se starobylou moudrostí. Ve svém vrcholném díle *Theologia platonica de immortalitate animorum* přináší zcela novou a zásadní myšlenku – člověk v sobě sjednocuje síly všech forem jsoucna, takže se stává mikrokosmem, a proto se lidská duše touží stát vším tím, čím je Bůh, a na své cestě může poznat řád světa, *kosmos*. Důležitou úlohu připisuje umělci, který *ingéniem* mohutného ducha nahlíží do podstaty Božího díla, a tím může tvořit a konstruovat.

Když roku 1453 Konstantinopol definitivně padla do rukou Turků, řada byzantských učenců začala hledat útočiště v italských městech. Přitom s sebou přinášeli řecké originály, o nichž do té doby západní svět neměl tušení nebo je pokládal za ztracené. Jedním ze záchytných bodů byla Florencie. Byzantský učenec Geórgios Gemistos, přezdívaný Pléthón, svými přednáškami o rozdílu mezi Platónem a Aristotelem nadchl vládce Florencie Cosima Medicejského, který neváhal se založením florentské platónské Akademie jako pokračovatelky její athénské předchůdkyně.<sup>1</sup>

Florentský platonismus druhé poloviny 15. století vyrůstá na platónských a novoplatónských interpretacích Marsilia Ficina, který Akademii<sup>2</sup> vedl v letech 1459–1492. Ficino však kromě překladů a komentářů Platónových dialogů své současníky fascinoval objevováním prací původních řeckých novoplatoniků Porfyria, Jamblicha, Prokla a zejména Plótína a jeho *Ennead*. Na

<sup>1</sup> Geórgios změnil své jméno Gemistos na jméno stejného významu Pléthón („naplněný“), protože více připomínalo jméno Platóna. Krátké pojednání *Peri hón Aristotelés pros Platóna diaferetai* (O rozdílu mezi Platónem a Aristotelem) napsal během pobytu ve Florencii. K tématu ideologické kontroverze, kterou Pléthón tímto pojednáním vyvolal, srov. kapitolu „Spor aristoteliků a platoniků“ v knize Růženy Dostálové: *Byzantská vzdělanost*. Praha 2003, s. 322–327.

<sup>2</sup> André Chastel uvádí, že na rozdíl od předcházejících humanistů, kteří s odkazy na Ciceronovu *villu* v Tuskulum chápali Akademii jako místo pobytu, Ficino *Academia* ve *villu* v Careggi obnovila její původní platónský smysl (Chastel, André: *Marsil Ficin et l'art*. Genève 1954, s. 9).

druhé straně se objevují nové texty, které jsou spojovány s Pýthagorem, Orfeem, Hermem Trismegistem (Mercuriem), Zoroastrem. Také tyto texty Ficino překládá a v komentářích sugestivně sděluje, že jsou to jedinečné pozůstatky starobylé moudrosti, z níž vycházeli staří filosofové včetně Platóna.<sup>3</sup>

## 2. MELANCHOLIE

Florentská akademie se pod Ficinovým vedením scházela 7. listopadu, aby v kruhu devíti učenců čtením a komentováním *Hostiny* oslavila Platónovy narozeniny.<sup>4</sup> Členové kroužku pokládali Platóna za saturnské dítě, a tudíž i za melancholika. Ficino ve zjevné snaze přiblížit se Platónovi jako svému vzoru považoval i sebe za melancholika a dítě Saturnu, přičemž neváhal použít i astrologický důkaz na potvrzení své mimořádné dispozice. Jeho temperament výstižně popsal v první učencově biografii Giovanni Corsi:

*„Byl nízkého vzrůstu, štíhlý a mírně nabrbený. Byl trochu nerozhodný v promluvě a zajíkal se, ale pouze při vyslovování souhlásky ‚s‘. Přesto jeho řeč a vzhled nebyly bez jistého půvabu. Jeho noby a zejména jeho ruce byly spíše dlouhé. Jeho obličej byl protažený dopředu a poskytoval mírný a příjemný výraz. Jeho pleť byla zdravě červená. Jeho vlasy byly zlaté a kučeravé a vystupovaly nad jeho čelo. Jeho tělesná soustava obsahovala nadměrnou krev, která byla smíchána se zředěnou jemnou červenou žlučí. Jeho zdraví nebylo vyrovnané; nadměru trpěl žaludečními potížemi, ačkoli ve společnosti se vždy objevoval srdečný a veselý. Přesto se soudilo, že dlouho sedával v osamění a melancholie ho uváděla do strnulosti. Pocházela buď z černé žluči, která je vytvářena nadměrným spalováním krve během neustálého nočního studia, nebo, jak sám říkal, pochází ze Saturnu, který byl při jeho narození v ascendentu ve Vodnáři a blízko kvadratury Štíra.“<sup>5</sup>*

<sup>3</sup> Erwin Panofsky v páté kapitole knihy *Studies in iconology* (Oxford University Press, New York 1939; 5. kap. *The neo-platonic movement in Florence and north Italy*, s. 130–131) shrnuje Ficinovu trojí zakladatelskou roli: „Ficinův úkol byl trojí: nejprve překlady do latiny, shrnutím a komentáři zpřístupnit původní platónské texty, nejen Platóna, ale také platoniky (Plótina, pozdní díla Prokla, Porfyria, Jamblichy, Pseudo-Dionýsia Areopagity, Herma Trismegista a Orfea); poté uspořádat toto ohromné množství textů do koherentního systému, který by byl schopný poskytnout nový smysl veškerému kulturnímu dědictví, Vergiliovi a Ciceronovi, sv. Augustinovi a Dantovi, klasické mytologii i fyzice, astrologii a lékařství; a nakonec sjednotit tento systém s křesťanským náboženstvím.“

<sup>4</sup> Komentář k Platónově *Hostině* (I,1) začíná Ficino prohlášením, že 7. listopad je dnem narození Platóna, otce filosofů, který tento den slavil uspořádáním hostiny. Tuto tradici pak každý rok dodržovali Platónovi žáci až do Porfyria. Přerušenu tradici obnovil až Lorenzo de' Medici svoláváním devíti platónských hostů na tento den do villy v Careggi. Ficino vyjmenovává účastníky platónské hostiny a jejich počet přirovnává k devíti Múzám: Antonio Agli, Christoforo Landino, Bernardo Nuzzi, Tomaso Benci, Giovanni Cavalcanti, Cristoforo Marsuppini, Carolo Marsuppini, Francesco Bandini a samotný Ficino.

Komentář k Platónově *Hostině* (*Commentarium in Convivium Platonis, de Amore*) Ficino sepsal v roce 1469, ale vydán byl mnohem později včetně italské jazykové mutace.

<sup>5</sup> (Kardinál) Giovanni Corsi: *Commentarium de Platonicae philosophiae post renatas litteras apud Italos instauratione sive Marsilii Ficini vita* (Biografie Marsilia Ficina z roku 1506) – anglický překl. in: *The Letters of Marsilio Ficino*, Volume 3, Fellowship of the School of Economic Science, London 1981.

Humorální fyziologie člověka a působení hvězd – snad žádné jiné téma, které jítřilo mysl obnovené platónské Akademie ve Florencii, nevystihuje lépe synkrezi, v níž renesanční novoplatonismus spojoval myšlenky, které kdysi stály v ostrém protikladu. Nejstarším základem nauky o různých temperamentech člověka je zřejmě rozlišení čtyř *humorů*, tělesných šťáv v Hippokratových a Galénových lékařských pojednáních.<sup>6</sup> Jednotlivé tělesné šťávy byly pokládány za hlavní sílu uvnitř lidského těla, která jako vrozená charakteristika určovala *ethos* duše člověka, čili jeho charakter (také povahu nebo starším českým výrazem letoru) podle toho, v jakém poměru byly šťávy sladěny (neboli natemperovány – od toho výraz temperament).<sup>7</sup> Čtyři základní šťávy jsou:

- *sanguis* = krev (horký, aktivní *ethos*)
- *cholé* = (žlutá nebo červená) žluč (podrážděný, vzrušený *ethos*).
- *phlegma* = hlen (pasivní, těžkopádný *ethos*)
- *melaina cholé* = černá žluč (smutný, přemýšlivý *ethos*)

Ficinovy *Tři knihy o životě* (*De triplici vita*) propojily dvě antické doktríny: humorální teorii čtyř šťáv v lidském těle a astrologii jako nauku o vlastnostech hvězd a jejich působení na člověka tím, že ovlivňují množství šťáv v jeho těle.<sup>8</sup> Obě doktríny prostřednictvím teorie univerzální kosmické sympatetičnosti umožnily ustanovit korespondenci mezi čtyřmi tělesnými šťávami, čtyřmi kosmickými elementy, čtyřmi kvalitami (nebo vlastnostmi) elementů a čtyřmi lidskými temperamenty (Tab. č. 1).

ŠŤÁVA	ELEMENT	KVALITA	TEMPERAMENT
krev ( <i>sanguis</i> )	vzduch	horká a mokrá	sangvinický
žluč ( <i>cholé</i> )	oheň	horká a suchá	cholerický
hlen ( <i>phlegma</i> )	voda	studená a mokrá	flegmatický
černá žluč ( <i>melaina cholé</i> )	země	studená a suchá	melancholický

TAB. Č. 1 – KORESPONDENCE ČTYŘ ŠŤÁV, ELEMENTŮ, KVALIT A TEMPERAMENTŮ

Ficino párovým kvalitám šťáv a elementů přiřazuje značnou důležitost,<sup>9</sup> přičemž je nejčastěji charakterizuje jako protiklady *busté–řídke*, *hrubé–jemné*. Protože se šťávy smíchávají v určité proporci a tím zakládají u každého jednotlivého člověka temperament, bylo možné člověka analogicky přiřazovat k če-

<sup>6</sup> Galénos jako na svůj pramen odkazuje právě k Hippokratovi.

<sup>7</sup> Erwin Panofsky a Fritz Saxl ve své práci *Dürers Melencolia I* na s. 3 uvádějí, že Galénos tento vliv šťáv na *ethos* duše pojednává ve spise *Peri kráceon*, XV, 97 (*O smíchání*).

<sup>8</sup> Základním inspiračním spisem helénistické astrologie byl Ptolemaiov *Tetrabiblos*.

<sup>9</sup> Carol V. Kaske a John R. Clark v *Úvodu* k jejich anglickému překladu *De triplici vita* poznamenávají, že Ficino tyto párové kvality šťáv a elementů pojímal spíše jako substance – ve smyslu konzistence (Ficino, Marsilio: *Three Books on Life*. Arizona 2002, s. 31).

mukoli ve světě, co bylo smícháno v proporcích a utvářelo čtyři druhy (například s ročními obdobími, ale v hudbě také se čtyřmi *species* tetrachordů tónového systému atp.). Samotný pojem „komplexnosti“ různých poměrů štáv a jejich rozdělení do čtyř temperamentů byl západnímu myšlení paradoxně zprostředkovan spisy arabských učenců z 9. a 10. století.<sup>10</sup>

Z arabských spisů západní středověk také přejal pozdně antické přiřazení jednotlivých temperamentů k planetám a znamením zvěrokruhu. Vliv Saturnu zejména na melancholika byl před Ficinem nejčastěji spojován s negativními charakteristikami, které byly planetě přisuzovány: temná, chmurná, nešťastná, zlá planeta. Působení planet na člověka patří především do astrologické nauky, jejíž komplikované počátky spadají do pozdní antiky a středověk o těchto názorech částečně věděl z latinského překladu arabské kompilace helénistické magie pod názvem *Picatrix* a z Ptolemaiova spisu *Tetrabiblos*. Ficino však jako překladatel znal také krátké Proklovo pojednání *De sacrificio et magia* a zejména komentář k melancholii ze souboru (pseudo-)aristotelovských *Problémů*, XXX, 1.<sup>11</sup> Právě výklad melancholie v (pseudo-)aristotelovském *Problému* by mohl být pramenem Ficinova obratu k pozitivnímu hodnocení melancholického temperamentu jako základnímu předpokladu pro tvůrčí genialitu. V dopise příteli Cavalcantimu<sup>12</sup> píše, že musí dát za pravdu Aristotelovi, který melancholii vysvětluje jako jedinečný a božský dar.

### 3. (PSEUDO-)ARISTOTELOVSKÝ *PROBLÉM* XXX, 1.

V (pseudo-)aristotelovském *Problému* XXX, 1 (953a–955b)<sup>13</sup> jsou položeny dvě otázky, které žádají odpověď na zdánlivě něco zcela rozdílného. Odpovědi však ukazují, že jde o dvě strany jedné mince. První otázka se táže na podstatu spojení melancholie s význačnými lidmi. Ve druhé otázce jsou stejní lidé spojováni s nemocemi, jejichž příčinou je černá žluč.<sup>14</sup> Na základě tvrzení v těchto dvou otázkách tak lze pomocí aristotelovského sylogismu dospět k závěru, že všichni melancholici jsou jistým způsobem nemocní a vinu na tom má jedna ze čtyř hlavních tělesných štáv.

<sup>10</sup> Vývoj nauky o čtyřech temperamentech podrobně prozkoumali Panofsky a Saxl v práci, která ústí do analýzy Dürerova dřevorytu *Melencolia I*. Jako hlavní arabské autory uvádějí Abu Ma'sara a Ibn Esra.

<sup>11</sup> Panofsky a Saxl ještě uvádějí jako autora *Problémů* Aristotela, dnes se však předpokládá, že rozsáhlý soubor *Problémů* je kompilací různých autorů, v níž se prolínají různá filosofická východiska, mnohdy Aristotelovi odporující.

<sup>12</sup> Část korespondence mezi Cavalcantim a Ficinem, která se vztahuje k melancholii, je ocitována u Panofského a Saxla v uvedené práci na s. 33–35.

<sup>13</sup> Srov. francouzský překlad *Problému* XXX, 1, in: Aristote: *Problèmes*. Paris 1994, Tome III, s. 29–36, přeložil Pierre Louis.

<sup>14</sup> Přesné znění otázky:

- 1) Proč jsou melancholici často lidé, kteří vynikají ve filosofii, politice, poezii nebo výtvarných uměních?
- 2) Proč jsou někteří z nich zachvázeni chorobnými stavy, které pocházejí z černé žluči, jak se to třeba vypráví o héroovi Héraklovi (Herkulovi)?

*Problém* se nejprve vyrovnává s působením černé žluči a na příkladech chorobných stavů mnoha mytologických postav se dospívá k závěru, že melancholik má přirozenou vlohku k tomu, aby následkem působení černé žluči trpěl. U mytologických postav se poměrně rozsáhle vypočítávají chorobné stavy, do nichž melancholiky přivedla jejich přirozená vlohka. Některé z nich černá žluč uvedla do stavu šílenství, jiné do vyhledávání osamělosti.<sup>15</sup>

Po mytologických odkazech je objasňování melancholického stavu převedeno do analogie se stavy, které v člověku vyvolává konzumace vína. Nepřímo se tím říká: nemůžeme-li experimentovat se základními šťávami, hledejme jiný prostředek, který alespoň dočasně dokáže člověka uvést do analogických stavů a jehož působení můžeme zvenku přesně určovat, a tím i dospět ke kauzální klasifikaci – k množství prostředku vyvolávajícího určitý stav.

Ze všech tekutin je černé žluči nejbližší víno, a to především z toho důvodu, že působí prostřednictvím vzduchu. Než se však *Problém* dostane ke zdůvodnění, v čem spočívá působení vzduchem, všimá si, že člověk popíjením různého množství vína v sobě vyvolává různé duševní nálady. Člověk přitom sám na sobě může opakovaně zakoušet, kdy a jak se s určitým množstvím vypitého vína mění jeho stav, ale může tyto proměny stavů jako změny chování pozorovat i na druhých. Takto se dají prověřit a stanovit charakteristiky měnících se stavů a způsobů chování, jak po sobě postupně následují po konzumaci stále většího množství vína:

1. malátnost a mlčenlivost;
2. hovornost, drzost a provokativnost, která postupně přechází k násilnostem;
3. neovladatelnost, která ústí do projevů vzteku;
4. mdloby a úplná otupělost.

Analogicky melancholik upadá do soucitnosti, vznětlivosti nebo mlčenlivosti. Zejména melancholik, který se dostal do stavu vytržení, extáze, upadá do naprostého mlčení.

Přestože víno a jeho působení na proměnu charakteru člověka lze využít jako analogii k působení černé žluči, existuje jeden základní rozdíl, který je diferencí časovou. Mezi působením vína a melancholie je rozdíl v trvání. S vínem se člověk dostává do extáze pouze na krátkou dobu, zatímco s vrozeným temperamentem melancholie jako přirozenou vlohkou se člověk stává součástí věčné extáze.

<sup>15</sup> Pro další vývoj renesanční nauky o melancholii je důležité téma melancholické osamělosti. V *Problému* je osamělost jako projev chorobného stavu demonstrována příběhem héraa Bellerofonta i s odkazem na VI. zpěv homérské *Ílias*, kde se po podrobném vyličení jeho hrdinských skutků objeví trojverší o Belleronfontově upadnutí do trýznivého stavu duševní osamělosti:

*Avšak když se i on pak bohům zprotivil všechněm,  
tehďáž aléjskou plání se toulával, samotěn zcela,  
ve své duši se trápě a lidským prchaje krokům.  
(Ílias, VI, 200–203; přel. Otmar Vaňorný)*



Vraťme se k mytologickému popisu melancholie hérůů jako přirozené vlohy, tedy něčeho, co mají v sobě vrozeně namíchaného a co se občas projeví v jejich abnormálních stavech a způsobech chování, v nichž ovšem na rozdíl od lidí vykonávají mimořádné činy a skutky. Melancholický temperament člověka je božským darem, protože jako jediný ze zbývajících temperamentů je svou přirozeností schopen člověka povznést k jeho někdejší spoluúčasti na věčnosti. V tomto smyslu je třeba chápat Ficinův výrok, že Aristotelés vysvětluje melancholii jako mimořádný božský dar.

Prostřednictvím vína se může dostat do stavů podobných melancholickému vytržení na omezenou dobu i člověk, kterému tento temperament nebyl vrozen. Víno a melancholie působí na člověka pomocí stejné příčiny: teplým vzduchem. *Problém* touto společnou příčinou také vysvětluje, proč víno a melancholie vyvolávají milostné uspokojení. Zejména červené víno vytváří vzduch v oblasti pohlavních orgánů, čímž vyvolává pohlavní pud. Tím se člověk dostává do stejného stavu, v jakém se nachází i podobně „vzdušné“ založený melancholik, jehož temperament produkuje vzduch do stejných částí těla.

Podstatný vliv na projev melancholického temperamentu má podle *Problému* smíchání tekutiny černé žluči. Nesmíchávají se ovšem prvky nebo elementy, ale kvality teplého a studeného, které černá žluč přijímá v celém jejich rozsahu. Může tedy přijmout nejvyšší horkost i nejvyšší chlad. Od jednoho extrému k druhému se tak černá žluč podle povahy aktuálně přijaté kvality nachází v některém z mnoha možných stavů. V těle člověka se tyto stavy tekutiny projevují vyvoláním některého z mnoha jevů či spíše – z dnešního pohledu – chováním člověka, například ochablostí, strnulostí, depresí, strachem, blažeností, vytržením, nutkáním ke zpěvu atd. Víno a jiná denní potrava nemůže změnit charakter, pouze dočasně může způsobit melancholické onemocnění. Ale vrozený temperament proměňuje charakter dotyčného člověka podle aktuálního stavu smíchání kvalit teplého a studeného.

Jestliže se v některých jiných naukách o temperamentu klade důraz na poměr smíchání jednotlivých šťáv v člověku, pak v *Problému* je jednoznačně kladen důraz na smíchání kvalit teplého a studeného v samotné černé žluči, čímž se produkuje její aktuální stav. A protože temperament je člověku vrozen a nemůže se již během tělesného života měnit, stavy černé žluči působí pouze na přirozeného melancholika. Na tomto principu by mohla vzniknout velmi početná stupnice stavů černé žluči a tomu odpovídajících účinků na melancholika. *Problém* uvádí základní „opěrné“ stupně této škály:

1. velmi chladná – malátnost, laskavost, náchylnost k emoci, žádostivost, deprese;
2. velmi horká – vytržení, šílenství, entuziasmus.

V melancholikovi jeho vloha vyvolává velkou rozpolcenost, která se projevuje v nestálosti charakteru, na který nejvíce působí smíchání teplého a chladného v černé žluči. Tím se vysvětlují protiklady smutné a veselé nálady, které zdánlivě nemají žádný důvod. Pokud jsou však kvality teplého a studeného při vstupu do černé žluči rovnoměrně smíchány, pak teprve umožňují, aby se

plně rozvinul a projevil talent přirozeně význačného člověka. Odklon od rovnoměrného vyvážení kvalit teplého a studeného však může vést k vyvolání melancholických nemocí, kterých mytologie uvádí celou řadu: epilepsie, ochablost, deprese, šílená odvaha atd.

(Pseudo-)aristotelovský *Problém XXX*, 1 jako jediný ze starých pramenů rozlišuje mezi pozitivním a negativním vlivem melancholie na člověka. Nevyvážeností základních přijímaných kvalit černé žluči je vysvětlován vznik tzv. melancholických nemocí, které vesměs patří mezi nemoci duše. Pozitivně působící rovnováha naproti tomu v člověku zesiluje vrozené přirozené nadání, které je oním božským darem, a předurčuje ho k jedinečným a vynikajícím uměleckým a vědeckým činnostem. Ficino právě zde musel nalézt základní impuls pro svoje důsledné rozlišování mezi nemocí, která může melancholika postihnout, a mezi jeho schopností za ideálních podmínek kongeniálně naplňovat ideje z vyšších jsooucn.

## 4. SPIRITUS

V jednom z dopisů příteli Cavalcanti<sup>16</sup> spojuje Ficino s darem od Saturnu sílu, se kterou Platón prošel Řecko a pronikl až do Egypta, aby přinesl starobylou moudrost, a která ho obdařila všeobsáhlou pamětí. Proto by melancholik neměl obžalovávat planetu, která ho pozvedá nad ostatní lidi. Nicméně připojuje, že špatný vliv Saturnu lze zjemnit častým zpěvem palinodie. Sókratův zpěv palinodie v Platónově dialogu *Faidros* souvisí s *deia mania*, božským šílenstvím. Pro Ficina melancholie přicházející ze Saturnu jako božský dar a božské šílenství založené na spalování *melaina cholé*, černé žluči, výjimečně aktivuje myšlení, jímž lidská duše může směřovat k pochopení vyšších úrovní jsooucn. Toto vzájemné propojení síly planety a jedné ze štáv je zcela originálním Ficinovým přínosem, kterým vyzvedl melancholii nad ostatní temperamety jako jedinou komplexní charakteristiku, která člověku umožňuje, aby svou duši povznesl do výšin jejího původu, nahlédl do principů, jimiž tvoří Bůh, a tyto principy jako zástupce Boha na zemi uplatil ve své vědecké a umělecké činnosti. Saturnský člověk však musí dodržovat určitá životní pravidla, která mu ulehčí jeho duševní práci a současně ho ochrání před melancholickými nemocemi. Soustředěný výklad komplexní péče o nástroj učence a umělce Ficino podal ve spise *De triplici vita* (*Tři knihy o životě*).<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Viz pozn. č. 12.

<sup>17</sup> *Tři knihy o životě* poprvé vyšly v roce 1489. První kniha *De vita sana* (*O zdravém životě*) obhajuje melancholický temperament jako základ člověka-génia a připojuje praktické „farmaceutické“ rady pro ochranu zdraví. Druhá kniha *De vita longa* (*O dlouhém životě*) je řadou doporučení k prodloužení a prožití dlouhého života. Třetí kniha *De vita coelitus comparanda* (Ficino v názvu používá slovní hříčku, a proto název dostává dvojitý smysl - 1. *O získání života z nebes*; 2. *O zřízení nebeského života*) pojednává o oboustranném ovlivňování kosmu a člověka.

Carol V. Kasko a John R. Clark v *Úvodu* k anglickému překladu *De triplici vita* uvádějí zajímavou informaci, že Ficino v roce 1490 požádal některé dobové fyziky o zhodnocení lékařské hodnoty svého spisu. Mezi

Ve druhé kapitole první knihy srovnává zástupce různých profesí a zejména si všímá, jakou péči věnují svým profesním nástrojům. Malíř nezanedbává péči o štětec, kovář o svá kladiva a kovadliny, voják o koně a zbraně, lovec o psy a ptáky, loutnista o loutnu. Jenom kněží Múz, kteří jsou lovci nejvyššího dobra a pravdy, dosud naprosto zanedbávali nástroj, který jim mohl poskytnout přístup k porozumění celému *mundus universum*, veškerenstvu světa.

Tímto nástrojem je *spiritus*. Jako český ekvivalent musíme použít výraz *duch*, ačkoli, jak dále objasníme, Ficinův pojem *spiritus* nemá převážně nic společného s teologickým *Duchem*. Poté, co ho Ficino pomocí stupňovací komparační metody velmi účinně uvedl na scénu, s odkazem na lékařské autority podává ve stejné kapitole jeho definici.

„*Instrumentum eiusmodi spiritus ipse est, qui apud medicos vapor quidam sanguinis purus, subtilis, calidus et lucidus definitur.*“

„*Tímto nástrojem [kněze Múz] je duch, který lékaři definují jako páru čisté, jemné, teplé a světlé krve.*“

Marsilio Ficino: *De triplici vita* I, 2

Z definice vyplývá, že duch jako nástroj kněze Múz, tedy umělce i učence, je materiální povahy, která souvisí s tou částí *sanguis*, krve, jež musí být čistá, jemná, teplá a světlá. Samotný vznik ducha je umístěn do srdce, které ho plodí svým teplem z nejjemnější krve.

Po svém stvoření putuje do mozku, kde podléhá aktivitě duše, která ho kontinuálně zaměstnává, aby jeho prostřednictvím docházelo k pohybu vnitřních a vnějších smyslů. Krev tak slouží duchu, duch smyslům a nakonec smysly rozumu.

Ficino samotný vznik krve spojuje s játry a žaludkem, kde působí přirozená mocnost. Z takto vytvořené krve se její nejlehčí část vlévá do srdce, kde působí vitální mocnost. A z této nejlehčí krve se její nejjemnější část vlévá do mozku, kde působí animální mocnost, která je senzitivní a pohybovou silou. Tyto tři mocnosti (1. přirozená, 2. vitální, 3. animální) vysvětlují úlohu ducha, který prostřednictvím krve propojuje aktivitu duše a smyslových orgánů. Duch je tak pro Ficina určitým pojítkem, poutem mezi duší a tělem.

V sedmé kapitole 7. rozpravy k Platónově *Hostině* a ve 2.–6. kapitole první knihy *De triplici vita* Ficino tvrdí, že melancholická krev je vždy doprovázena utkvělou a pronikavou myšlenkou, protože černá žluč a *spiritus* produkují kvalitou suchého milovníka, tedy melancholika. Právě tento temperament podle Ficina podporuje duchovně povznášející lásku mezi dvěma přáteli – Ficino je obnovitelem doktríny „platonické lásky“. Tímto kontemplativním typem lásky se člověk napojuje na kosmickou lásku, která je silou sjednocující

nimi se objevuje jméno Galileo di Giovanni Galilei, prominentní florentský fyzik, stoupenec Medicejského rodu a předek Vincenza a Galilea Galilei (Ficino, Marsilio: *Three Books on Life*. Arizona 2002, s. 19 a pozn. č. 8 na s. 76–77).

protiklady jako láska jedné části kosmu ke druhé. Jestliže pouze melancholik je schopen kontemplovat tuto univerzální lásku jako jednu ze základních sjednocujících sil kosmu, pak se také pouze melancholika může zmocnit čtvero božských šílenství, které jeho duši vytrhují z „hrobu těla“.<sup>18</sup>

Slovo *spiritus*, duch Ficino používá ve vědeckém, případně lékařském významu. Adjektivum „animální“ neznamená „zvířecí“, ale „týkající se duše“. Neteologický duch je tak u Ficina dědictvím antických řeckých lékařských teorií a stoické pneumatologie. Antičtí lékaři *pneuma* považovali za vitální sílu, která rozlévá, roznáší život pomocí krve a tepen, jimiž jako kanály krev proudí. Ačkoli je *spiritus* složen z nejmenších tělísek, je Ficinem často charakterizován jako ne zcela tělesný, ale ani ne zcela netělesný. Tento rozdíl ducha směrem k tělu i směrem k duši, zčásti tělesný i duševní, z něho činil ideální svorník mezi duší a tělem.<sup>19</sup>

Protože stoikové *pneuma* ztotožnili s činným principem, přisoudili tomuto všeprostopujícímu „dechu“ schopnost kontinuálního pohybu, kterým se přenášejí smyslové, rozumové a intelektuální „informace“. Nejmenší možná řídkost a jemnost *pneumatu* měla umožňovat, aby pronikalo celým vesmírem a současně přenášelo do těles určitou „energetickou“ sílu.<sup>20</sup> Otázka po charakteru „informací“ a sil, které *spiritus* přenáší, bude stát v centru naší pozornosti také v dalších kapitolách, protože souvisí s problémem přenášení afektů a *ethosů* prostřednictvím hudby.

## 5. EFFLUVIUM KRÁSY

V novoplatónské metafyzice nebeský svět působí na pozemský trvalým *effluviem*, vytékajícím proudem pneumatických sil. Toto působení na dálku bylo především chápáno jako způsob oplodňování, který převyšuje pozemskou fyzickou podobu rozmnožovacího procesu. Hlavním prostředkem šíření vlastností vyšších jsoucen do nižších byl ustaven *spiritus mundanus*, světový duch, který celým světem, ale i látkou pronikal jako paprsek.

Teorie všeprostopujícího světového ducha je tak postavena na principu vyzařování, na šíření vyšších forem a kvalit na paprsku, který dokáže vniknout do pozemské látky. Každá věc na zemi byla někdy oplodněna tímto zářením a ukrývá tak v sobě něco z vyššího světa. V řeckém novoplatonismu je toto vyzařování nazýváno emanací a do nižšího světa se takto rozšiřuje něco z *nús*, božské mysli.

<sup>18</sup> Podle Paula Oskara Kristellera byla v raných Ficiniho spisech láska hlavním „mostem“ usmiřujícím protiklady univerza. V pozdějších spisech tuto funkci přisoudil duši. Srov. Kristeller, Paul Oskar: *Die Philosophie des Marsilio Ficino*. Frankfurt am Main 1972, s. 92–98.

<sup>19</sup> Carol V. Kaske a John R. Clark v Úvodu k anglickému překladu *De triplici vita* píší, že dnes je tato funkce *spiritus* obsazena elektrochemickým nervovým přenosem (Ficino, Marsilio: *Three Books on Life*. Arizona 2002, s. 42).

<sup>20</sup> Anthony A. Long uvádí, že nejméně zavádějící moderní analogií *pneumatu* je výraz „plyn“; Long, Anthony A.: *Hellenistická filosofie*. Oikoymenh, Praha 2003, s. 194. Srov. zde také celou kapitolu o stoické filosofii přírody na s. 184–220.

Ficino svoji interpretaci všeprostopujícího paprsku představuje v koncentrované podobě v páté rozpravě komentáře k Platónově *Hostině*. Hlavním tématem rozpravy je zkoumání toho, jak rozdíl mezi dobrem a krásným souvisí s charakteristikou Amora (Lásky) jako nejblaženějšího ze všech bohů. Ficino odkazuje na Platónovo tvrzení v dialogu *Filébos* (20d), že nejvyšší blaženost je v tom, co nemá žádný nedostatek, neboli je zcela dokonalé. Nicméně existuje rozdíl mezi vnitřní a vnější dokonalostí. Nejblaženějším nazýváme to, co je absolutně dobré a krásné. Ficino se odvolává na fyziky, kteří tvrdí, že ideální vnitřní smíchání čtyř elementů plodí vnější záři. V rostlinách se tato vnitřní plodivost projevuje v příjemné rozmanitosti květů a lístků, u živočichů vyvážeností štáv, které plodí půvabnou krásu linií a barev. Síla samotné duše se může zviditelnit vznešenými slovy, gesty a činy. Také vznešená substance nebes je viditelná jako zářící světlo. Podle Ficina ve všech uvedených případech vnitřní dokonalost utváří vnější dokonalost, přičemž první nazýváme Dobrem a druhou Krásným. Proto je Krása přirovnávána ke květu Dobra. Ale protože intelektuální poznání má svůj původ ve smyslech, nemohli bychom nikdy pochopit Krásu ukrytou v hlubinách věcí, pokud bychom k ní nevystoupali prostřednictvím *aspektů*, jimiž se projevuje vnější krása. A právě při poznávání těchto smyslových forem krásy nás provází samotný Amor. Je to základní myšlenka Ficinovy estetiky – bez pouta lásky bychom vnější projev Krásy nemohli vnímat.

Ve druhé kapitole páté rozpravy Ficino ze šesti mocností duše<sup>21</sup> vyčleňuje rozum, zrak a sluch, protože patří do oblasti ducha. V následující kapitole nazvané *Pulchritudo est aliquid incorporeum* (*Krásna je něco netělesného*) zdůvodňuje, že krása nemůže být tělesem; protože pokud by byla tělesná, nemohla by vstoupit do kontaktu s ctnostmi duše. Přestože se používá spojení krásné tělo, není to pravá krása, protože tělo je dnes krásné a zítra ošklivé. Krása tak nespočívá v kvantitě, tedy ve vnější látce, ale v obrazu, který je přenášen viděním a pojímán duší. Tento obraz ovšem nemůže být tělesem, protože rozum, zrak a sluch jsou duchovní, a tudíž netělesné smysly. Podle Ficina by malá oční zřítelnice nemohla pojmout celá nebesa, pokud by vnímala tělesně. To, co do duše vstupuje a líbí se jí, je pouze netělesná krása, která je obrazem vnějšího tělesa. A protože „Amor“ touží po něčem netělesném, je Krása spíše duchovním obrazem než tělesnou krásou.

Po tomto vymezení rozdílu mezi tělesnou a duchovní krásou Ficino reaguje na nejrozšířenější středověkou definici krásy, která pochází od sv. Augustina (Ficino ovšem obecně říká, že je to názor některých):

*„Quid est corporis pulchritudo? Congruentia partium cum quadam coloris suavitate.“*

<sup>21</sup> Mezi šest mocností duše podle Ficina patří rozum a pět smyslů (zrak, sluch, čich, chuť a hmat).

„Co je to krásá těla? Soulad jednotlivých jeho částí doprovázený lahodnou barvou.“<sup>22</sup>

Sv. Augustin: *Epistula 3*

Ficino s touto definicí nesouhlasí, protože z pojmu krásy by pak byla vyloučena jednoduchá věc. Vzápětí ovšem tvrdí, že žádná z částí sama o sobě nemůže být krásná, nicméně souměrnost<sup>23</sup> složeného celku musí vzniknout z částí. Za absurdní pokládá to, že věci, které nejsou přirozeně krásné, mohou zplodit krásu.

„... *huiusmodi partium dispositio in solis sit rebus compositis, nulla essent simplicia spetiosa. Nunc autem puros colores, lumina, vocem unam, fulgorem auri et argenti candorem, scientiam, animam, que omnia simplicia sunt, pulchra vocamus nosque ita mirifice tamquam revera sint pulchra delectant. Accedit ad hec quod proportio illa cuncta includit corporis compositi membra neque est in singulis, sed in cunctis. Singula itaque membra per se pulchra non erunt. Ex singulis autem particulis totius compositi proportio nascitur. Unde non nihil sequitur absurdissimum ut que suapte natura spetiosa non sunt, pulchritudinem pariant.*“

„... *takové rozmístění částí je možné pouze ve složených věcech, a tudíž by pak žádná jednoduchá věc nemohla být krásná. Přesto označujeme jako krásné jasné barvy, světla, jednotlivý tón, záři zlata, bělost stříbra, vědu, duši, což jsou všechno jednoduché věci, které nás podivuhodně těší tím, že jsou skutečně krásné. Navíc si souměrnost přisvojuje všechny části*

<sup>22</sup> Latinská verze je ocitována podle: Eco, Umberto: *Krásá a umění ve středověké estetice*. Praha 1998, s. 49, přel. Zdeněk Frýbort. V překladu jsme zejména změnilí význam latinského slova *suavis* z „příjemný“ na „lahodný“. Karel Svoboda (*Estetika svatého Augustina a její zdroje*. Praha 2000, přel. Petr Osolsobě) tuto definici z 3. dopisu pouze parafrázuje, přičemž Osolsobě překládá *suavis* výrazem „půvabný“: „...definuje tělesnou krásu jako shodu částí spojenou s půvabnou barvou a podotýká, že tato forma je lepší tehdy, když je pravdivé i to, co se tvoří v duši“ (na s. 59). Na jiném místě (s. 35–36) Svoboda citací z druhé knihy Augustinova spisu *De ordine* (*O pořádku*) upřesňuje, že souhlas či souzvuk částí se v oblasti zraku nazývá krásou, ale v oblasti sluchu lahodností (tyto překlady Osolsobě převzal ze Svobodova překladu celého spisu *De ordine*, který vyšel v roce 1942). Svoboda i Eco nalézají zdroj Augustinovy definice ve stoické tradici, konkrétně v Ciceronových *Tuskulských hovorech* IV, 31 (*Corporis est quaedam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate, eaque dicitur pulchritudo* – Krásá je vhodný tvar tělesných údů spojený s lahodnou barvou). Svoboda se na s. 59 pokouší dohledat první výskyt spojení harmonické formy a lahodné barvy u stoiků. Latinský výraz *congruentia* je u Augustina ekvivalentem řeckého termínu *symmetria*; výraz *color* řeckého termínu *chroma*.

Ficino při uvedení této klasické definice krásy dodržuje spojení barvy s lahodností: „... *certam membrorum omnium positionem sive, ut eorum verbis utamur, commensurationem et proportionem cum quadam colorum suavitate esse pulchritudinem.*“ – „... krásá je určité postavení všech částí, neboli řečeno jejich slovy je to souměrnost a proporce spolu s lahodnou barvou...“ (*Commentarium in Convivium Platonis, de Amore* V, 3, 44).

<sup>23</sup> Ficino důsledně překládá řecký výraz *symmetria* do latiny jako *proportio*. Proto je vhodnější používat jako český ekvivalent výraz souměrnost, jelikož výraz proporce by nás významově odklonil k chápání vztahu dvou částí, zatímco souměrnost je vztah všech částí v celku i vztah těchto částí k celku.

*složeného tělesa, přičemž nesídlí v žádné z nich, ale ve všech společně. Proto žádná z částí nebude sama o sobě krásná, protože souměrnost celku se rodí ze všech částí. Z toho vyplývá absurdní závěr, že elementy, které nejsou přirozeně krásné, mohou zplodit krásu.“*

Marsilio Ficino: *Commentarium in Convivium Platonis, de Amore V, 3, 44–45*

Stejnou argumentaci proti proporční kráse najdeme také u Plótína (*Enneady* I, 6, 1, pojednání „O krásném“). Plótínos zdůrazňuje, že téměř všichni tvrdí, že pouze složené je nutně krásné, zatímco jednoduché nikoli. Mnoho výrazných shod mezi oběma texty dává tušit, že Ficino v argumentaci proti názoru „některých“ na nutnost složené krásy vychází z této části *Ennead*. Plótínos je stejně jako Ficino přesvědčený, že jednoduché věci nemohou být vyloučeny z krásy a uvádí jako příklady jednoduché krásy barvy, sluneční světlo, zlato, blesk, hvězdy, jednoduché zvuky. Při zachování stejné souměrnosti se jednou stejný obličej jeví krásný, jindy nikoli. Z toho Plótínos vyvozuje, že vedle souměrnosti musí být krásné ještě něco jiného, protože v případě krásných zaměstnání nebo zdatností (ctností) duše již vůbec nemůžeme mluvit o souměrnosti jako velikosti nebo čísle. Ficino volí podobný příklad: „*i když je dnes tvar vašeho těla stejný jako v předcházejícím roce, jeho půvab (gratia) stejný není*“. Není nic trvalejšího než tvar a nic rychleji vadnoucího než půvab. Podle Ficina je to jasný důkaz, že krása a tvar nejsou totožné. A proto bychom se neměli spokojit s definováním krásy jako uspořádání částí. Ze stejného důvodu bychom neměli tvrdit, že krása sídlí v lahodné barvě, protože například lidé převyšující jiné barvou naopak nemusejí dosahovat jejich půvabu a krásy. Krásný vzhled tak nemůže být založen na spojení tvarů s barvami. Ti, kteří trvají na této definici, vydělují z krásy vědy a hlasy, které nemají ani barvy, ani tvary. Ficino tak může uzavřít tuto část zopakováním názvu kapitoly, že krása je něco netělesného.

Poté, co elegantně zdůvodnil nefunkčnost klasické definice proporční krásy zdůrazněním její zakotvenosti v látce, může Ficino přistoupit ke své vlastní definici, která spojuje krásu s láskou – „*milující jsou žitívní po kráse*“. Čtenáře ujišťuje, že již nebude otálet a vyloží mu podstatu pravé krásy. Ve čtvrté kapitole nazvané *Pulchritudo est splendor divini vultus* (*Kráska je nádhera Boží tváře*) je popsána Ficinova koncepce krásna založená na novoplatónské metafyzice neustále proudících pneumatických sil.

*„Divina potestas omnia supereminens statim a se natis (all' universo) angelis atque animis, suum illum radium in quo fecunda vis inest omnium creandorum, tamquam filiis, clementer infundit. Hic in eis utpote sibi propinquioribus totius mundi dispositionem et ordinem multo pingit exactius quam in mundi materia. Quamobrem hec mundi pictura quam cernimus universa in angelis et animis lucet expressior (be innanzi agli occhi). In illis enim sphere cuiusque figura, solis lune et siderum reliquorum, elementorum quoque lapidum, arborum, anima-*

*lium singulorum. Picture huiusmodi in angelis, exemplaria et idee, in animis, rationes et notiones, in orbis materia, forme atque imagines a Platonis nominantur. Clare quidem in orbe, clariores in animo, in angeli mente clarissime. Unus igitur dei vultus tribus deinceps per ordinem positus lucet in speculis: angelo, animo, corpore mundi. In illo tamquam propinquiore clarissime. In isto remotiore obscurius. In hoc remotissimo, si ad cetera compares, obscurissime.“*

„Nežnamenitější Boží moc stvořila (vesmír), anděly a duše a jako svým dítkám jim sesílá vlastní paprsek, který v sobě přenáší plodivou sílu, která může vytvořit cokoli. Tento paprsek do toho, co je nejbližší, vtiskne uspořádání a řád světa mnohem výrazněji než do látky tohoto světa. Proto je obraz světa tak, jak ho vidíme zřít jako celek, vyjádřen lépe v andělech a v duších (než když ho máme před očima). V nich se totiž nachází tvar každé sféry, Slunce, Měsíce a dalších planet, jakož i elementů, kamenů, stromů a každého živočicha. Platonikové takové obrazy u andělů nazývají pravzory a ideje, v duších rozumy a pojmy, v látce světa formy a obrazy. Tyto obrazy jsou jasné ve světě, jasnější v duši a nejjasnější v andělském intelektu. Jediná tvář Boha se tak odráží ve třech následně umístěných zrcadlech: anděl, duše a tělo světa. V prvním zrcadle, které je nejbližší, se odráží nejjasnějším způsobem; ve druhém, vzdálenějším, méně jasně; ve třetím, nejvzdálenějším, velmi nejasně (temně).“

Marsilio Ficino: *Commentarium in Convivium Platonis, de Amore V, 4, 46*

Metafora anděla, duše a těla světa jako trojího sukcesivního zrcadla, v němž se s různou intenzitou odráží tvář Boha, v sobě ukrývá podstatu vztahu krásy a lásky. Trojzrcadlo odráží jednak nádheru a půvab této Tváře, jednak naše nadšení pro ni. První Ficino nazývá univerzální krásou, druhé univerzální láskou. Trojzrcadlo je metaforou šíření univerzální krásy pomocí paprsku. Na oddělení tělesných věcí a netělesných kvalit má Ficino podobně jako Platón založenu teorii vnímání. Oko nevidí tvary a barvy věcí bez účasti světla, kterým je paprsek Slunce. Tento paprsek si Ficino představuje pomalovaný barvami a tvary. Takže to, co vidí oči, jsou barvy a tvary nesené paprskem. Člověk vnímá také řád světa, protože i ten je nesen paprskem a je tak oddělen od látky.

„... *oculus nihil aliud nisi solis aspicit lumen, figure namque et colores corporum numquam nisi lumine illustrata prospiciuntur. Neque ipsa cum materia sua ad oculos veniunt. Necessarium tamen esse videtur ea in oculis esse ut ab oculis videantur. Unum itaque solis lumen corporum omnium ab eo illustratorum coloribus figurisque depictum sese oculis offert. Sic affectum lumen oculi suo quodam radio adiuvante percipiunt; perceptum ipsum et que in eo sunt omnia vident. Quare totus hic mundi qui conspicitur ordo non eo modo quo in materia corporum sed quo in luce oculis infusa est cernitur. In ea luce cum a materia secretus sit, ne-*



*cessario est corporis expers. Quod ex hoc etiam evidenter apparet quod lumen ipsum corpus esse non potest, cum momento ab oriente in occidentem totum impleat orbem, aeris et aque corpus sine ulla offensione undique penetret sordibusque immixtum nusquam inficiatur.*“

„... oko nevidí nic jiného než světlo Slunce, neboť tvary a barvy těles nejsou vnímány, pokud je neosvětluje světlo. Nevnikají nám do oka svou látkou, i když se zdá, že nutně musejí být v našich očích, aby byly viděny. Očím se ukazuje samotné světlo Slunce, které je ozdobené barvami a tvary těles, které osvětluje. Takto zasažené oči pomocí svého přirozeného paprsku vnímají světlo a v tomto vnímání vidí všechno, co obsahuje. Veškerý řád světa, který člověk pozoruje, je pochopen nikoli proto, že je v tělesech, ale proto, že je ve světle, které vnímají oči. V tomto světle je totiž řád oddělen od látky, a tím je nezbytně zbaven tělesa. Mnohem jasněji se to ukazuje na tom, že samotné světlo nemůže být tělesem, protože v jednom okamžiku naplní zemi od Východu k Západu, zcela proniká vzduchem a vodou, aniž by do nich narazilo, a neušpiní se, ani když se vmíchá do nečistých věcí.“

Marsilio Ficino: *Commentarium in Convivium Platonis, de Amore* V, 4, 47–48

Rozdíl mezi tělesy a světlem je rozdílem časovým. Tělesa se nepohybují v jednom okamžiku, ale v čase. Pokud jedno těleso vniká do druhého, pak ho narušuje nebo rozkládá. Při smíchání dvou těles dochází k jejich vzájemnému znečištění, takže nové smíchané těleso je horší než původní tělesné celky. Ficino tuto skutečnost dokumentuje na tělese, které vznikne smícháním vody a vína. Ale světlo, které je netělesné, nepřijímá do sebe barvy a tvary tímto přírodním, ale jiným, duchovním způsobem. A stejně jako světlo přijímá barvy a tvary, je světlo přijímáno očima. Krása světa jako třetí tvář Boha se tak očím představuje netělesně prostřednictvím slunečního světla.

Prostřednictvím paprsku se netělesná krása stává zachytitelná zrakem a sluchem. Dosud však nebylo objasněno, v čem spočívá krása tělesa. Ficino tvrdí, že pod vlivem své ideje se krása v tělese vyjadřuje činem, nadšením a půvabem. Aby ovšem tyto projevy krásy mohly zazářit, látka musí být vhodně připravena třemi věcmi: *ordo*, řádem, *modus*, mírou a *species*, aspektem<sup>24</sup>. Řádem je myšlena vzdálenost (*intervallum*) mezi částmi, mírou jejich kvantita a dru-

<sup>24</sup> Raymond Marcel v *Předmluvě* (s. 79) k překladu Ficinova „Komentáře k Hostině“ rozvádí obtíže s překladem výrazu *species* (poznamenejme ovšem, že Ficino používá ve své latině pravopisné podoby *speties*). Zdůrazňuje, že Ficino termín používá v případech, kdy se zabývá liniemi a barvami. Překlad „forma“ nebo „druh“ by nebyl vhodný, protože by vytvořil dvojsmysl. Marcel zvažoval, zda jako ekvivalent pro *species* použít „figura“ (tvar) nebo „aspekt“ a nakonec se jako pro neadekvátnější termín rozhodl pro „aspekt“, protože *species* propůjčuje předmětu kvalitu, na jejímž základě se stává *speciosus*, krásným.

V novoplatónské tradici má používání výrazu *species* ve významu „aspekt“ určitou tradici. Srov. rozdělení veškeré přirozenosti na čtyři aspekty (*species*) u Jana Eurigena (9. stol.), kterého v tomto smyslu ovlivnila vlastní překladatelská práce na novoplatónsky orientovaných spisech (Pseudo-)Dionýsia Aeropagity. Ficinova

hem jejich linie a barva. *Ordo* se projevuje v rovnoměrné vzdálenosti článků těla a jejich přirozeném umístění: oči jsou blízko nosu a jsou od něho stejně vzdáleny. Když použijeme jeden z Ficinových příkladů, pak se *modus* v *ordo* projevuje například tím, že výška postavy se rovná nejenom osmi výškám hlavy, ale také šířce roztažených paží i nohou (Ficino si zde vypůjčuje Vitruviův model *homo quadratus*). A *species*, aspekt je důležitý proto, aby zdobil řád a míru tím, že do tělesa vrývá harmonii linií, barev i stínů.

Ačkoli se tímto trojím způsobem krása projevuje v látce, žádné z kritérií není podle Ficina nutnou a trvalou součástí tělesa. Zdůvodnění:

- 1) *Ordo*, řád je ve všech částech, a protože žádná část se nenachází v jiné části, pak řád částí nemůže být jednotlivou částí;
- 2) *Modus*, míra není samotnou kvantitou, ale vymezením kvantity. Takovými vymezeními jsou plochy, linie, body. Protože jim schází rozměr hloubky (výšky), nejsou trojrozměrné, a proto nesplňují podmínku existence těles;
- 3) *Species*, aspekt je harmonickým souzvukem světél, barev a linií.

Krása je samotné tělesné látce cizí a vstupuje do ní, pouze pokud jsou splněny tři vyjmenované podmínky. Například soubor tónů je tímto způsobem takřka připraven, aby jeho prostřednictvím člověk vnímal krásu. Řád totiž spočívá ve vstupu od hlubokého tónu k oktávě a zpět. Mírou je zde postup v tercích, kvartách, kvintách, sextách a v celých tónech a půltónech. Tónovým aspektem je jas barvy hlasu.

Teprve na základě těchto tří kritérií je těleso (jako třeba uvedený soubor různých tónů) připraveno, aby jeho prostřednictvím člověk přijal krásu. Na konci šesté kapitoly<sup>25</sup> Ficino celé téma přehledně shrnuje:

„... *pulchritudinem esse gratiam quamdam vivacem et spiritalem, dei radio illustrante, angelo primum infusam, inde et animis hominum, corporumque figuris et vocibus, que per rationem, visum, auditum animos nostros movet atque delectat, delectando rapit, rapiendo ardenti inflammant amore.*“

„... *krása je živoucí a duchovní půvab, který paprsek Božího světla nejprve vlévá do anděla, odsud do lidských duší a pak do tělesných forem a zvuků. Tímto půvabem jsou prostřednictvím rozumu, zraku a sluchu*

*species* (speties) může velmi vzdáleně připomínat scholastické kritérium krásy *claritas* (záře, odlesk). Podstatný rozdíl mezi scholastickým a novoplatónským vyzarováním řádu a proporce jako dalších kritérií krásy spočívá v tom, že scholastická *claritas* stoupá odspodu jako sebeprojev pořádkující formy, jako expresivní schopnost organismu, zatímco v novoplatonismu je záře jako kritérium krásy projevem vyššího jsoucná na látce, neboli sestupuje shora a věcmi tvořivě prostupuje (Srov. Eco, Umberto: *Krása a umění ve středověké estetice*, s. 131).

<sup>25</sup> Kapitola má název *Quot requiruntur ut res pulchra sit, et quod pulchritudo est spiritale donum* (Kolik věcí je potřeba, aby se věc stala krásnou. Proč je krása duchovní dar).

*pohnuty a potěšeny naše duše, a tím, že jsou z něho potěšeny, uchvacují se, a tím, že jsou uchvaceny, vzplanou vroucí láskou.“*

Marsilio Ficino: *Commentarium in Convivium Platonis, de Amore V, 6, 52*

Ve věci se tedy mohou prolínat dva světy. Tělesný svět je našim smyslům zjevnější, poznání druhého světa, který do věci „vtéká na paprsku“, vyžaduje od člověka speciální aktivitu v procesu vnímání. Právě tuto aktivitu jako touhu po poznání nejvyšších jsoucen Ficino podle Platóna nazývá láskou. Zrak a sluch postihují viditelné části vyšších netělesných forem v trojrozměrných tělesech. Pro upřesnění: také tóny vycházejí z trojrozměrných těles. Nezávislost *ordo, modus* a *species* je právě u tónů zcela zřejmá. Tělesa, z nichž zvuk pochází, nemusejí být vůbec v dosahu zraku, nejsou sama o sobě slyšena, a přesto slyšíme tóny se všemi třemi základními podmínkami. Z hlediska dnešní terminologie bychom řekli, že u tónů, které slyšíme, a přitom nutně nemusíme „vidět“ jejich trojrozměrný zdroj, jsme schopni vnímat jejich uspořádání v rámci výškových a časových relací, intenzitu a barvu; jinak řečeno vnímáme jejich výšku a hloubku, trvání, rychlost, rytmus, dynamiku, nástrojovou barvu, drsnost atd. Jak ovšem Ficino vysvětluje samotné vnímání? Tvrdí, že pohnutí a potěšení naší duše se děje také prostřednictvím rozumu. Odpověď pak musíme hledat ve zkoumání, jaký rozum, nebo jaká část rozumu zprostředkovává tóny duši takovým skvělým způsobem, že duše pocituje afekt, těší se a uchvacuje, až může na křídlech lásky vzlétnout k nejvyšší kráse.

## 6. NÁPODOBA VZORU

V Platónově *Sofistovi* je diskutována otázka kritéria skutečnosti, podle kterého by bylo možno stanovit, co je a co není. Tato otázka je podstatná pro renesanční teorii umění, která se snaží propojit morální vlastnosti s uměleckým činem, samotným uměleckým dílem a jeho působením na vnímatele. V *Sofistovi* (247e) se tímto kritériem bytí stává moc ve smyslu činném (působení na něco jiného) i moc ve smyslu trpném (přijímání účinku) – jsoucna jsou *dynameis* aktivity nebo pasivity.

Po Platónovi přišli se zcela radikálním řešením tohoto problému stoikové. V návaznosti na jejich základní předpoklad existence (něco musí působit na jiné nebo podléhat nějakému jinému působení) prohlašovali, že také všechny morální vlastnosti jsou tělesa, čímž především zdůvodnili jejich moc v působení na duši. Znamená to, že ctnostem i nectnostem je přisouzena schopnost být smyslově vnímán. Právě schopnost přijímat ctnosti a ethosy, a poté je opět šířit mocí působení na posluchače, je důležitým aspektem Ficinovy estetiky, který pak ovlivnil další vývoj názorů na hudbu jako příjemce, nositele a současně i předávatele ctností a ethosů.

Ve stoické teorii jsou tělesa složena z látky a myslí. V návaznosti na Aristotelovo metafyzické vymezení *hylé* – látky jako neurčitého substrátu, z něhož

ovšem vznikají věci – se také stoikové domnívají, že látka se nemůže vyskytovat sama o sobě bez toho, co ji tvaruje (formuje). Jinak řečeno nemůže existovat bez kvalitativního určení. Říkáme sice, že socha je z bronzu nebo z mramoru, ale obě látky (například bronz a mramor) poznáváme pouze na základě analogie k látce těchto konkrétních věcí. Bez vstupu tvarujícího principu by *amorfní* látka byla nepoznatelná.

Stoikové velmi důsledně zavedli neustálé prolínání dvou principů, které způsobují, že věc nabývá existenci a je tak poznatelná smysly. Jde o kontinuální prolínání činného a trpného principu. Látka sama o sobě je trpná, nečinná, čekající na něco, co jí pohne. Aktivním, činným, hybným principem je především příroda, konkrétněji rozum, který svou tvarující a pohybovou mocnost vlévá do látky, a tím vytváří nejrůznější díla. V renesanční filosofii těmto dvěma principům odpovídá důležitá vztahová pojmová dvojice *agens* (činný princip) a *patiens* (trpný princip). Samozřejmě Ficino a následující filosofové museli vyřešit základní problém: co je to za tvary, formy, kterými rozum, mysl a intelekt působí na látku, a kde mají svůj původ.

Rozlišení dvou stavů „obrazu“ v uměleckém procesu podle časového hlediska navrhl Seneca. První označuje *idea*, neboli obraz, který je přítomen v mysli tvůrce, druhý *eidos*, obraz v látce. Právě v mysli tvůrce, *mens artificis*, je přítomen aspekt krásy, *species pulchritudinis*, který se přelévá do uměleckého díla, v jehož látce existuje v méně dokonalé podobě jako *eidos*. V mysli sochaře je podoba sochy přítomna jako *idea*, v látce sochy jako *eidos*.<sup>26</sup> Cicero stejný model přenesl na rozdíl mezi ideální a skutečnou rétorikou.<sup>27</sup>

V pětadesátém Listu Luciliovi srovnává Seneca rozdílné názory na problém příčiny u stoiků, Aristotela a Platóna.<sup>28</sup> Základním Senekovým východiskem je tvrzení, že *omnis ars naturae imitatio est*, veskeré umění přírody je napodobování. Umění člověka by pak analogicky také mělo být na napodobování založeno. Stoikové tvrdí, že ve světě vše vzniká z činného a trpného principu, příčiny a látky, přičemž příčina je *ratio*, rozum, který látku tvaruje, a tím z ní vytváří rozmanitá díla. Rozum jako to, co tvoří, je pro stoiky jediná příčina. Avšak Aristotelés rozlišoval tři příčiny. Na rozdíl od stoiků zahrnul mezi příčiny samotnou látku, protože bez ní by nemohlo být nic vytvořeno. Druhá příčina je *opifex*, tvůrce, třetí forma, kterou Aristotelés nazývá *eidos*. Neboli ruce umělce na základě formy ztvární do látky například podobu sochy. Seneca však dodává, že k těmto třem příčinám Aristotelés přiřadil ještě čtvrtou, kterou je podnět, *propositum* celého díla. Umělce mohou podnítit k tvorbě zcela přízemní věci jako peníze nebo sláva, ale také zbožnost, když své dílo zamýšlí jako dar chrámu. Podle Seneky k těmto příčinám Platón přidává ještě

<sup>26</sup> Seneca vložil tuto teorii do některých z Listů Luciliovi, zejména Listy č. 58 a 65.

<sup>27</sup> Cicero hlavní úkol řečníka spatřuje v rozněcování lidské mysli k nenávisti, hněvu nebo žalu, nebo v odvrácení od těchto vášní k mírnosti a soucitu. Hlavním praktickým a skutečným nástrojem řečníka, kterým má ovládat lidskou mysl, je dokonalý styl jeho řeči. Nicméně základní podmínkou, která se v řečnickém stylu nutně odráží, je důkladné poznání ideálního vzoru různých lidských povah a podstaty lidské bytosti a hybných sil, které působí na lidskou mysl. Srov. Cicero: *Troje knihy o řečníku*. Praha 1915, s. 35.

<sup>28</sup> Seneca: *Výbor z Listů Luciliovi*. Praha 1987, s. 95–100.

pátou, kterou je vzor, *exemplar*, ale Platón sám ho nazývá *idea*. Umělec při tvorbě svého výtvaru „zřel“ právě na tento vzor, který je nesmrtelný, protože je uložen v nitru boha. Příčiny lze také formulovat pomocí otázek. Například u sochy je:

- příčinou „z čeho“ (*ex quo*) kov nebo měď, *aes*;
- příčinou „od koho“ (*a quo*) umělec, *artifex*;
- příčinou „jak“ (*in quo*) forma, *forma*, která je soše dodávána;
- příčinou „podle čeho“ (*ad quod*) vzor, *exemplar*, který je napodobován;
- příčinou „proč“ (*quod*) podnět, *propositum* umělce, „co z toho“ (*quod ex istis*) je samotná socha.

Tímto sledem příčin podle Seneky také Platón vysvětluje celý svět: bůh jako tvůrce, který látku formuje tvarem a řádem světa podle vzoru, přičemž podnětem tohoto díla je jeho dobrota, *bonitas*, a proto stvořil svět, jak nejlépe mohl.

Seneca tyto tři koncepty příčin pouze představuje, aniž by se zcela jednoznačně k některému z nich přikláněl, a spíše se odvolává na pravděpodobnost než pravdivost navrhovaných řešení – žádá Lucilia:

*„Fer ergo, iudex, sententiam et pronuntia, quis tibi videatur verissimum dicere, non quis verissimum dicat. Id enim tam supra nos est quam ipsa veritas.“*

*„Vynes tedy jako soudce rozsudek a vybláš, který z těch názorů se ti zdá pravděpodobný, nikoli, který je pravdivý. Vždyť rozhodovat o pravdě je tak vysoko nad námi jako pravda sama.“*

Seneca: *Ad Lucilium epistulae morales* (Pětašedesátý list)<sup>29</sup>

Seneca kritizuje Aristotela i Platóna za to, že příčiny tvoření jako to, bez čeho by nemohlo nic vzniknout, jsou nedostatečné, protože se nezabývají časem, místem a pohybem.

Rozvedme příklad se sochou, abychom si ukázali posun ve Ficinově řešení průniku činného principu do pasivního. Dvě sochy jsou z bronzy – jedna zobrazuje koně, druhá člověka. Ficina zajímá, v čem spočívá rozdíl, když jsou sochy v samotné látce identické. Zvířecí a lidské tělo proniklo do látky a bylo jí vnuceno rukou umělce jako působící kvalita. Základní rozdíl tedy spočívá ve struktuře neboli formě sochy.

*„Generatio et corruptio ita sibi invicem opponuntur, ut ad contradictoria tendant, et generatio via quaedam sit ad esse, corruptio via sit ad non esse. Unumquodque ex eo tendit ad esse quod certam quandam accipit formam, ad non esse vero ex eo quod formam suam amittere co-*

<sup>29</sup> Seneca: *Výbor z Listů Lucilioví*. Praha 1987, s. 97, přel. Bohumil Ryba. Latinský text citován z: Panofsky, Erwin: *Idea*. Leipzig–Berlin 1924, s. 77. Panofsky v této knize rozebírá vztah mezi vzorem jako „ideou“ a formou jako „eidosem“ na s. 10–11 a upozorňuje, že termín „eidos“ je zde používán ve zcela neplatónském pojetí.

*gitur. In artibus nullum opus tale aut tale est propter materiam, sed propter formam. Aeneus equus aut homo non propter aeris materiam talis dicitur, quippe cum aes ad omnium animalium figuras suscipiendas aequae sit praeparatum, sed propter equi aut hominis formam quandam similitudinemque ab artifice profectam. Haec pars aeris equus dicitur, illa homo.*“

„Plození a kažení si natolik vzájemně odporují, že směřují ke kontradikci: plození je cesta k existenci, kažení je cesta k neexistenci. Každá jednotlivá věc směřuje k existenci tím, že nabývá jednotlivou formu, ale současně směřuje k neexistenci tím, že je přinucena zřavit se vlastní formy. V uměních se žádné dílo nezakládá na látce, ale na formě. Neoznačujeme podle látky, kterou je bronz, že máme před sebou bronzového koně nebo člověka, protože bronz je schopný přijmout tvary jakýchkoli zvířat, ale označujeme podle jednotlivé formy nebo podobnosti koně nebo člověka, která přichází od umělce. Jedna část bronzu je tak nazývána kůň, druhá člověk.“

Marsilio Ficino: *Theologia platonica* V, 8, 1

Samotné formy a podobnosti (forma koně, forma člověka) nemohou látce udělit existenci, ani když do ní vstoupily. Tyto kvality nejsou ani pravými, ani dokonalými formami, takže vplynutím do tělesného se stávají zkaženými, nečistými a nečinnými. Existenci totiž Ficino zásadně spojuje s životem. A život může látce udělit vyšší síla a aktivita, kterou je nesmrtelná duše.

## 7. STŘEDOVOST DUŠE

V rozsáhlém spise o osmnácti knihách *Theologia platonica de immortalitate animorum*<sup>30</sup> je detailně popsána pětistupňová hierarchická stavba kosmu:

1. *moles corporis* – tělesná látka;
2. *qualitas efficax* – působící kvalita;
3. *anima rationalis* – rozumová duše;
4. *mens angelica* – andělská mysl;
5. *sol divinus* – božské Slunce (Bůh, Jedno).<sup>31</sup>

Tato hierarchie jsoucnen rozčleňuje zdánlivě nepřehlednou různorodost věcí podle principu nejmohutnější a nejčistší příčiny, která je pouze v Jednu. Ce-

<sup>30</sup> Ficino považoval „Platónskou teologii“ za své nejlépe uspořádané dílo nezávislého filosofického zkoumání, které vznikalo v letech po dokončení kompletního překladu Platóna. Poprvé bylo publikováno v roce 1482. Svým názvem odkazuje k pozdnímu řeckému novoplatonikovi Proklovi a jeho dílu *Theologia platonica*. Podtitul „O nesmrtelnosti lidské duše“ vychází z identických názvů jedné z Plótińových *Ennead* (4.7.) a spisu sv. Augustina.

<sup>31</sup> „...quinque omnium rerum gradus – corporis videlicet molem, qualitatem, animam, angelum, deum.“ (Marsilio Ficino: *Theologia platonica* I, 1, 3).

lek *kosmu* se tedy může uspořádat podle vzdálenosti jednotlivých úrovní k tomuto prvnímu principu.

Nejvzdálenější úrovní od Jedna, a tím i nejnižší, je tělesné jsoucno, které je složeno z *materie*, látky a kvantity.

*„Quoniam corpus apud Platonem ex materia quadam constat et quantitate, atque ad materiam extendi et affici pertinet solum, et ipsa extensio affectioque passiones quaedam sunt, quantitas autem aut nihil est aliud quam extensio ipsa materiae.“*

*„Podle Platóna je tělo vytvořeno z látky a kvantity. Pro látku je charakteristické, že se pouze rozprostírá v prostoru a přijímá působení. Rozprostraněnost a přijímání působení jsou pasivní stavy. Ale kvantita není nic jiného než rozprostranění látky.“*

Marsilio Ficino: *Theologia platonica* I, 2, 1

Při budování a charakteristice hierarchií jsoucen se Ficino neustále odvolává na nejrůznější autority. Jestliže při charakteristice nejnižší úrovně jsoucna dospěl podle Platóna k rozprostraněnosti jako síle, kterou kvantita působí na látku, podle pýthagorejců doplňuje, že těleso je nekonečná mnohost, protože je nekonečně dělitelné. Právě kvantita svým působením dělí látku do mnoha částí, čímž vzniká těleso. Působení kvantity je ovšem omezeno pouze na látku.

Látka je formována kvalitou, která patří do vyšší úrovně jsoucna. Ficino vychází z předpokladu, že pokud se zdá, že těla jsou činná, pak to není způsobeno činností jejich vlastní hmoty (odkazuje na kontrární názor Démokrita a Epikúra, kteří přisuzovali hmotě vlastní pohyb), ale je to způsobeno vyšší silou a kvalitou. Stejná látka a stejná nekonečná prostorová rozprostraněnost tvoří základ všech těles. Pokud by činnost pocházela z látky nebo rozprostraněnosti, pak by veškeré projevy světa byly totožné. Jenomže činnost různých těles je samozřejmě odlišná. Takže tělesa nemohou být činná na základě jednoduché látky nebo rozprostraněnosti. To, co rozlišuje jejich činnost, jsou formy a kvality. Teprve na tomto základě tělesa „existují“ a jsou činná. Podle Ficina je například voda chladná nikoli na základě její látky a rozprostraněnosti, ale proto, že chladnost získává jako kvalitu z vyšší úrovně jsoucna. Ani našimi smysly nemůžeme vnímat kvantitu dříve, než na ně zapůsobila kvalita. Dvě tělesa nemohou být postavena do stejného prostoru, aniž by se vzájemně vytlačovala, ale ve stejném předmětu mohou být smíchány různé kvality. Proto kvality nemohou být trojrozměrnými tělesy určenými délkou, šířkou a výškou (hloubkou). Ficino uvádí příklad s medem:

*„In mellis materia color flavus, dulcedo et odor, tres qualitates ubique simul reperiuntur; quaeque enim guttula mellis flava, dulcis, naribusque suavis. Accedit ad haec quod omne corpus natura sua in longum, latum, profundum extenditur. Qualitas autem non sua natura videtur extendi. Nulla enim esset qualitas alicubi non extensa. Insunt tamen*

*puncto, unitati, numero, harmoniae, virtutibus qualitates aliquae non extensae. Qualitas igitur non est corpus.*“

*„Látku medu vždy ovládá kombinace tří kvalit: žlutosti, sladkosti a voňavosti. V nosní dírce je každá kapka medu žlutá, sladká a voňavá. Každé těleso je ve své přirozenosti rozprostraněno v délce, šířce a výšce (bloubece). Ale kvalita se ve své přirozenosti objevuje nerozprostraněně, a tudíž žádná kvalita nemůže být někde rozprostraněna. Přesto jsou některé nerozprostraněné kvality přítomny v bodě, jednotě, čísle, harmonii, mocnostech. Kvalita tedy není těleso.“*

Marsilio Ficino: *Theologia platonica* 1, 2, 7

Kvalita je sice sama o sobě nedělitelná, ale může přijímat dělení v rozprostraněnosti tělesa, jak to Ficino dokládá na příkladu medu, jehož jednotlivé kapky si podržují všechny kvality, které dělají med medem. Kvalita si tak uchovává některé vlastnosti své nedělitelné přirozenosti, i když jsou v tělese. Pokud by bílé těleso bylo rozřezáno na několik částí, pak by v každé jednotlivé části zůstal stejný princip bělosti, ale velikost by stejná nezůstala. Na tomto příkladu z Plótína<sup>32</sup> je demonstrováno, že bělost, která je v jednotlivé části bílého tělesa, by správně neměla být nazývána částí bělosti, která se vyskytuje v celém těle. Jak prokazuje uvedený příklad, měla by být spíše nazývána bělostí části než částí bělosti.

Jestliže kvalita není těleso, pak je to především druh přirozené, působící a jednoduché formy, která do tělesa proniká, a proto ji podle Ficina přírodní filosofové často nazývali činnost. Jenomže tento druh formy není ani čistý, ani pravdivý, ani dokonalý. Nemůže tak být první formou. Pro cokoli musí existovat něco jako čistý příklad, určitý ideál každé jednotliviny ve formě, která ještě nebyla znečištěna a zkažena látkou. Kvalita jako formující princip však je znečištěna a zkažena vstupem do látky, takže nemůže být první formou. Ficino se tedy ptá, co je nad kvalitami. A protože spojením dvou nižších úrovní vznikla substance tělesné kvality, vyšší úroveň musí být netělesnou substancí. Z hlediska forem tvarujících tělesa musí existovat vrchol přírody a principu věcí, tedy univerzální princip. Ten musí existovat neustále, protože pokud by byl zrušen, celek všech věcí by se zhroutil. Nejvyšší princip by tak měl mít nekonečnou sílu, která mu umožní žít věčně. Ficino se domnívá, že žádné těleso, protože je konečné, nedokonalé a podléhající změnám, nemůže být dostatečným principem pohybu stejně jako řemeslník, který je dojat svým výrobkem, nemůže kontrolovat svou práci. Naproti tomu dokonalý a první „řemeslník“ byl architektem stavby světa.

Ficino říká, že jsme zatím v jeho výkladu vystoupali od tělesa jako nejnižší úrovně k tělesné formě. Nyní ovšem vystoupáme k jemnější formě, která už nemá žádné charakteristiky tělesa, ale která tělesům dodává jejich kvality a kterou můžeme označit jako pravou formu nebo esenci, která existuje sama

<sup>32</sup> Plótinos: *Enneady* 2, 6, 3; 4, 3, 2.



o sobě. Touto třetí esencí je rozumová duše, kterou doprovází iracionální duše stejně jako stín tělo. Platonikové této esenci přisuzovali pravdivost a nesmrtelnost, protože nepotřebuje žádné části, v nichž by se rozpouštěla nebo kterými by slábla její síla. Ve Ficinově systému zaujímá duše střed mezi *res extensa*, rozprostraněnými věcmi, a *res cogitans*, myšlenými věcmi.

*„Quoniam autem ipsum rationalis animae genus, inter gradus huiusmodi medium obtinens, vinculum naturae totius apparet, regit qualitates et corpora, angelo se iungit et deo, ostendemus id esse prorsus indissolubile, dum gradus naturae connectit; praestantissimum, dum mundi machinae praesidet, beatissimum, dum se divinis insinuat.“*

*„Rod rozumové duše, která zaujímá střed těchto pěti stupňů, se zdá pouztem, které celou přírodu drží pohromadě. Ovládá kvality a těla, ačkoli se sama spojuje s andělem a Bohem. Ukážeme si, že ve skutečnosti je zcela nerozpustná, dokud spojuje různé přírodní stupně; že je nejvznešenější, dokud řídí stroj světa; že je nejblaženější, dokud se vtírá do božského lůna.“*

Marsilio Ficino: *Theologia platonica* I, 1, 1

Rozumová duše je částečně pohyblivá i nepohyblivá z hlediska své substance, své aktivity a své mocnosti, což Ficino zachycuje v samotném názvu 4. kapitoly: *Anima rationalis per substantiam immobilis est; per operationem est mobilis; per virtutem est partim immobilis, partim mobilis* (Racionální duše je ve své substanci nepohyblivá; ve své činnosti je pohyblivá; ve své mocnosti je částečně nepohyblivá a částečně pohyblivá).

Duše jako střed od sebe odděluje nižší tělesa a kvality od vyšší andělské mysli a Boha. Základním kritériem oddělení jsou kategorie rozprostraněnosti a času: tělesa a kvality jsou jimi děleny, zatímco andělská mysl a Bůh jimi dělitelné nejsou. Duše je především principem pohybu, zatímco andělská mysl je principem různosti a Bůh principem jednoty. Středovost duše s její charakteristikou nesmrtelného jsoucna přebíral Ficino od Plótína. V hierarchii tří Plótínových hypostazí je duše nejrozmanitější z hlediska činnosti. Její nejvýznamnější role je zprostředkovatelská mezi světem intelektu a světem smyslového vnímání. Snaží se dostat na úroveň intelektu a s jeho pomocí se navrátit ke sjednocení se svým původem, s Jednem. Její nejcharakterističtější činností je diskurzivní rozvažování, které jí umožňuje pomocí usuzování z premis dospět k závěrům. Pokud se dostane do sféry intelektu, vymění diskurzivní myšlení za intuitivní. Nicméně duše se sebezpřekonává svým osvětlením a tento podnět jí dodává intelekt. Od mocností duše v Plótínových hypostazích není daleko k pojetí člověka jako mikrokosmu, člověku, který je *Deus in terris*.

## 8. INGENIUM

Teorie *ingenia* v mnohém předznamenává pojetí romantického génia. Člověk má od přírody některé povahové vlastnosti vrozené, *ingeneratum*. Renesanční teorie *ingenia* vycházela v tomto smyslu z přirozenosti některých lidských schopností, zejména duševních, které tvoří základ nadání, talentu, neboli tvůrčího ducha. Protože významově blízké je slovo *ingens* (mohutný, nesmírný), došlo k propojení dvou významů tvarově příbuzného substantiva (*ingenium*) a adjektiva (*ingens*) do nového významového celku „mohutného tvůrčího ducha“.

Vznik koncepce člověka-génia byl umožněn proměnou chápání člověka v hierarchii bytí. Přijetí novoplatónského výkladu o propojení člověka s Nejvyšším principem, Jednem na základě emanace, připodobnilo člověka k Bohu. Přirozenost Boha se částečně přenesla na člověka. Například pokud je boží Prozřetelnost podmínkou pro existenci celého kosmu, pak je aktivní člověk prozřetelností pro všechny věci, živoucí i neživoucí – je tedy také bohem: zvířat, která ovládá a nutí ke svým zvykům, prvků, které opracovává a formuje. Ficino na tomto základě pojímá člověka jako zástupce Boha na zemi, *Deus in terris*.

Pojetí člověka jako mikrokosmu umožňuje přisoudit lidskému myšlení schopnost poznat řád světa, protože existuje proporcionální vztah mezi poznávajícím subjektem a poznávaným objektem. Srovnáváním mikro- a makrosvěta člověk může poznávat, jak Bůh tvořil své velké dílo, podle jakého plánu a jakým způsobem. *Makroingénium* božského mohutného ducha je obsaženo v *mikroingénii* duševních schopností člověka a tato „kongenialita“ je v pozadí lidské tvorby.

Takto formulovaná teorie dala nový smysl zkoumání řádu viditelných nebes, jejich pohybů, vzdáleností a působení. Jestliže nebesa stvořil Bůh a vystavil je člověku tak, aby je mohl vnímat svými smysly, pak v nich otiskl i řád nebes smyslům nepřístupný. Pokud člověk pozná řád vnímatelného univerza, analogicky tím poznává i řád univerza inteligibilního, a současně poznanou metodu tvorby může uplatnit i při formování pozemské látky. Renesanční novoplatonik tak postupně může – se stále větší jistotou, která se odráží i v kráse uměleckých děl – tvrdit, že poznal Boha, že v něm samém je něco božského. Jestliže se lidskému *ingeniu* přiznala mohutná schopnost vniknout do nehlubších zákoutí univerza, pak tato schopnost tvoří příbuzenství člověka s tvůrcem celého univerza a opravňuje výjimečné jedince k tvorbě podle nejvyššího konceptu.

Člověk podle Ficina vynalézá různá umění, aby s jejich pomocí částečně napodoboval a částečně dokončoval dílo přírody. Navíc tím, jak svým myšlením dokázal proniknout do poznání zákonů světa, stal se rovnocenným společníkem božského Stvořitele. K tomuto poznání je však předurčen pouze ten, kdo je vybaven *ingeniem*.

„Není dáno každému člověku, aby poznal, jak je zkomponováno uměle vytvořené dílo zručného umělce. Poznat to může pouze ten, kdo je nadán stejným uměleckým géníem. Pokud by někdo nebyl nadán stejným géníem jako Archimédes, pak by nebyl schopen poznat, jakým způsobem zkonstruoval model nebeských sfér a udělil mu pohyb, který je podobný nebeským pohybům. Kdo je však takovým géníem nadán, ten by, pokud by měl k dispozici vhodnou materii, zajisté takové sféry zkonstruoval. Protože člověk poznal řád nebeských sfér, je takřka stejným géníem jako jejich tvůrce; také by mohl sestrojiti nebesa, pokud by měl nářadí a nebeský materiál; mohl by je ovšem vytvořit i z jiné látky, ale stejného řádu.“

Marsilio Ficino: *Theologia Platonica* XIII<sup>33</sup>

## 9. VŮLE K OSOBNÍMU BLAŽENSTVÍ

Především dvě síly rozumové duše umožňují poznání všech souvislostí: *intellectus*, intelekt, a *voluntas*, vůle: „*Nejvýznačnějšími částmi duše jsou intelekt a vůle*“.<sup>34</sup> Ficinova metoda míří k poznání souvislostí mezi nejmenšími elementy a celkem univerza. Mluví o předpřipravených poměrech a o vázanosti částí na celek. Krása je tak pro něho konfigurací celku. A protože Bůh při tvoření prožíval *delectatis*, potěšení, také člověk hledá potěšení ve svých výtvořech. Intelekt je pramenem poznání, jenomže jeho vnímavost nepronikne přílišným světlem (množství světla, které vydává Bůh, způsobuje nepoznatelnost Boha), ani přílišným stínem (nelze plně poznat látku, materii). Ale vůle člověka proniká mnohem hlouběji, spojuje lásku s dobrem. Ficino tak propojil novoplatónské představy o řetězci lásky s přirozeností vůle, protože to, co chce člověk prožívat, je dobro (dnes bychom mohli říci, že dobro u Ficina není mravní, ale estetická velikost). Spojení lásky a dobra znamená, že se propojuje určené afektivní hnutí a samotné pozorování afektu. Proto je u Ficina dobro přirozeným hodnotovým určením přirozeného člověka a stává se zároveň subjektivním prožitkem. Pokud se člověk nachází v tomto stavu, pak nahlíží život z dobré, tj. příjemné stránky. Walter Dress tento rys Ficinovy filosofie nazývá endémonickým voluntarismem (*eúdaimónia* = osobní blaženství).<sup>35</sup>

Původním pramenem Ficinovy nauky o blaženosti je Poseidóniova koncepce lidského těla jako analogie organického těla kosmu. V obou organismech se smíchávají prvky vyššího a nižšího druhu. Nižší směs funguje jako regulátor souladu vnějších podnětů s vnitřními afektivními reakcemi. Vyšší organická směs uvádí v soulad vnitřního *daimóna*, božstvo, které vstupuje do člověka při narození, s *daimónem*, který má svou existenci mimo tělo člověka.

<sup>33</sup> Citováno podle: Kristeller, Paul Oskar: *Die Philosophie des Marsilio Ficino*. Frankfurt am Main 1972, s. 102.

<sup>34</sup> „*Praestantissimae animae partes sunt intellectus atque voluntas.*“ (Marsilio Ficino: *Theologia platonica* IX, 2, 2)

<sup>35</sup> Dress, Walter: *Die Mystik des Marsilio Ficino*. Berlin 1929, s. 113.

Proto je u Ficina funkcí vůle, aby udržovala s vnějšími démony harmonický vztah. Za to se démonická příroda člověku odvděčuje tím, že na něho působí dobře, což člověk pocítuje jako onen stav osobního blaženství. Naopak, při neharmonickém vztahu s démony se člověk dostává do protikladného stavu neštěstí, posedlosti. Démonům jako jednotlivým božstvům je přisouzena značná moc nad osudem člověka, ale i celého světa. Člověk je tak zcela vystaven síle prozřetelnosti, která předurčuje nejenom jeho budoucnost, ale celkovou budoucnost světa. Je-li vše předurčeno, pak věci příští jsou poznatelné a věštění je nejen možné, ale i nutné pro blaho člověka.

## 10. KOSMICKÁ SYMPATIE

Za rozvinutí tématu věsteckého umění můžeme považovat Poseidóniovu teorii kosmické *sympatheie*. Pro stoiky znamená *sympatheia* látkovou soudržnost vesmíru. Pro Plótína naopak *sympatheia* znamená, že každá část vesmíru si na základě působení na dálku uvědomuje, co se děje v jiné, prostorově, ale nikoli časově vzdálené části vesmíru. Vliv na Plótína měla také nauka o trvání života části v rámci celku, k němuž tato část náleží, protože tímto celkem prostupuje všezahrnující život. Pokud se část oddělí od celku, umírá (tak jako umírá větev oddělená od stromu).

Vzájemné propojení všech věcí ve vesmíru se člověku ukazuje prostřednictvím mnoha přírodních znamení, jejichž porozumění umožňuje předpovídat události. O Poseidóniovi se nejvíce dozvídáme od lékaře Galéna,<sup>36</sup> který proti Chrysippově monistické psychologii prosazoval Poseidóniovo trojčlenné dělení duše. Rozdílný názor na strukturu duše se projevil ve zcela rozdílném chápání příčiny vášní duše. Podle Chrysippa jsou vášně nadměrné pudy nerozdělené duše, které způsobují vnější vlivy. Naopak s činností nerozumové části duše, tedy duše rozdělené, spojuje příčinu emocionálních abnormálních Poseidónios. Vášně jsou tak svým založením v nerozumové duši příčinou nemoci, kterou je třeba léčit podobnými nerozumovými procesy, protože samotná rozumová část duše (rozum) není schopna účinně na vášně působit. Úspěšná léčba může být založena pouze na použití prostředků, které vyvolávají slast a musejí být smyslově vnímatelné, čili oslovují nerozumovou oblast duše. Hudba a poezie pak patří mezi osvědčené „nerozumové prostředky“, které na principu podobnosti léčí vášně iracionální duše. V částečné příznivosti s Aristotelovou teorií katarze je toto léčení škodlivých vášní rozvíjeno Galénem a odtud přeneseno do Ficiny konceptce, která propojuje všeprostopující *sympatheii*<sup>37</sup> s všepřonikajícím *duchem*, ale základní rozpor umísťuje do trojčlenné duše. Náklonnost k rozkoši a smyslovému okouzlení je přirozeností iracionální duše, s níž racionální část soupeří svojí protiklad-

<sup>36</sup> Z Galénova spisu *De placitis Hippocratis et Platonis* IV a V.

<sup>37</sup> Ficino pracuje s konceptem sympatie, ale nepolatinštuje samotný termín. V překladech nebo komentářích slovo *sympatheia* většinou nahrazuje překladem do latinského výrazu *compassio*.

nou náklonností k ctnosti a věděni. Ani u Ficina na sebe části duše nepůsobí přímo, ale vždy přes zprostředkovatele.

Důležitou zprostředkovatelskou úlohu mezi lidským smyslovým světem a inteligibilním světem idejí mají pro novoplatoniky zejména nebesa.<sup>38</sup> Protože viditelná nebesa nebyla zkažena, uchovala si *archetypovou* formu, kterou Tvůrce používal při jejich stvoření. Nejzajímavější je *archetyp* světové duše v projevech harmonie *musica mundana*, která je „viditelná“ prostřednictvím jejich matematických aspektů. Protože se světová duše může převést do proporčního vyjádření, mohou být nalézány analogie<sup>39</sup> podobných proporcí kdekoli ve světě. Základním pramenem popisu stvoření světové duše v hudebních proporcích je Platónův *Timaios*.

## 11. HUDBA A SVĚTOVÁ DUŠE V *TIMAIOSI*

Pro Platóna byla pravdivá (z dnešního pohledu: měla nejvyšší hodnotu) pouze ta hudba, která vycházela z *hudby sfér* (*sfeira* = koule). Platón „slyšitelnou“ hudbu posuzoval harmonií, která „zní“ v celém kosmu, ale sluchem je nepostizitelná. Kosmická hudba je ideálem (platónskou ideou) a obsahuje vše ze základního výrazového plánu: ideální poměry tónů, rytmus v dokonalých proporcích. „Slyšitelná“ hudba, pokud měla být pravdivá, musela čerpat z tohoto jedinečného, demiurgem ustaveného výrazového plánu.

Již pro pýthagorejce nebyl základní výrazový plán hudby postižitelný sluchem. Byli si ovšem vědomi toho, že to, co je uším neslyšitelné, není nepoznatelné rozumovou spekulací. Právě pýthagorejci začali své objevy v matematice spojovat s hudbou. Pozdější generace vytvořily zejména kolem postavy Pýthagora četné legendy. Dodnes živá je zejména ta, která Pýthagorův objev hudebních zákonitostí spojuje s kovárnou, v níž čtyři bušící kladiva vydávala tóny v poměru oktávy, kvinty a kvarty, přičemž se ukázalo, že se shodují váhové proporce kladiv s poměry tónových výšek.<sup>40</sup> Rovněž experimenty s monochordem patří nejspíše do kategorie legend, a to nejenom proto, že tento nástroj v době prvních pýthagorejců ještě nemusel existovat. Proč by ostatně Pýthagoras v tomto jediném případě zradil empirickým zkoumáním svou metodu odvozování zákonů přírody z myšlení? Pouze matematický argument mohl odhalit uspořádanost a harmonii vesmíru, který byl označován *Kosmos* (*řád, uspořádání*). Empirickou metodu pak používala ta část pýthagorejců, které se říkalo *akousmatikoi*.

<sup>38</sup> Ficino rozlišuje mezi *coelum*, *coelestis* nebo *coelestes* jako viditelnými nebesy, a mezi *supercoelestis* jako výrazem pro neviditelná nebesa, která jsou obývána Bohem, anděly a idejemi.

<sup>39</sup> Analogie je pro Ficina síla, která drží celý *kosmos* pohromadě a je základem všech sympatetických projevů i sympatetických operací člověka-mága.

<sup>40</sup> Jeden z prvních výskytů legendy je doložen u Nikomacha z Gerasy. Od něho tuto interpretaci převzal Boëthius.

Platón v *Ústavě* (529a–e) poukazuje na paradox astronomie, která zaměřuje svůj zrak dolů. Kritizuje metodu současníků-astronomů, kteří se domnívali, že poznání čehokoli je dosažitelné smysly. Sókratovými ústy Platón prohlašuje, že touto cestou nelze dojít k poznání, protože pravé vědění neobsahuje nic z věcí, které známe prostřednictvím smyslů. Pravdivá není nebeská výzdoba viditelného světa, ale rychlost a pomalost drah vyjádřených číselnými poměry a pravdivými geometrickými podobami. Toto vše nedokáže zachytit zrak, ale rozum a myšlení. Vzpětí Platón objasňuje učení o harmonii (530d–e). Harmonický pohyb je druhou (sesterskou) formou pohybu vedle astronomického. Také není plně poznatelný „uchem“ (zde je přímý odkaz na pythagorejce). Proto se již v budoucnosti nesmí opakovat chyba ve vzdělávání. Za tuto dosavadní chybu Platón považuje nedokonalé poznávání z látky. Jinak řečeno: vzájemné poměřování slyšených souzvuků a tónů se rovná marné práci. Zajímavé jsou příklady, kterými demonstruje zmatení těch, kteří se zabývají výzkumem znějících tónů, aniž by si k nim odpustil poznámku – „Bohové, jak směšné!“

*„Mluví ve svých termínech o jakýchsi zbuštěných tónů a přikládají k nim uši, jako by lovili zvuk od sousedů. Jedni tvrdí, že uprostřed dvou tónů mohou sluchem ještě zachytit jakýsi tón a že tento interval je ten nejmenší, podle něhož se dá měřit, druhý se zase hádají, že oba tóny již znějí stejně – a obě strany přitom zařadily uši před rozum.“*

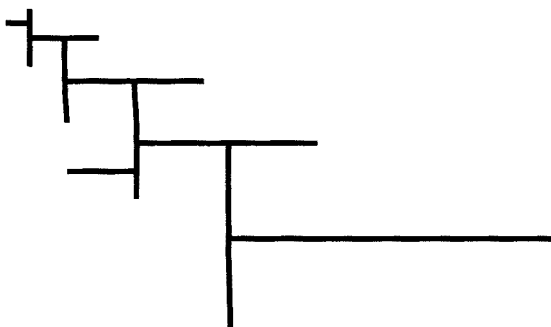
Platón: *Ústava* 531a–b

Za vskutku nerozumné a k ničemu vedoucí považuje trápení strun, ať již natahováním na kolíky či bušením do nich. Lidí takto konajících nemá smysl se vyptávat na harmonii, jsou zcela podobni astronomům; ve sluchem zachycovaných souzvučích hledají čísla, aniž by mohli zjistit, která z nich jsou harmonická, a která ne.

Metodu pravého poznání rozumem Platón nazývá *dialektikou*. Naše schopnost vidět a slyšet jen může napodobovat (princip *mimésis*) to, co je poznatelné rozumem. Tyto části *Ústavy* bývají interpretovány jako Platónova kritika pythagorejského empirismu. Jenomže původní pythagoreismus se pohyboval pouze v jistotě matematicko-geometrických důkazů, jejichž prostřednictvím lidský rozum mohl porozumět *Kosmu*. Celá čísla a poměry postižitelné v celých číslech měly vyjadřovat *harmonii sfér*. Platón dlouho odsouval zpřesňující vysvětlení konstrukce světového těla a světové duše. Učinil tak až v pozdním díle pomocí pythagorejských matematických objevů.

Vznik těla světa včetně člověka i vznik světové duše Platón popisuje v *Timaiovi* matematicko-geometrickým způsobem. Tělo světa, které je tělesné, viditelné i hmatatelné, je složeno ze čtyř prvků, tedy vždy ze tří proporcí. Dva prvky totiž nelze dobře skládat bez třetího, který je spojovacím poutem. Všechny prvky jsou ve stejné proporci, jinak řečeno mezi nimi panuje úměra. Platón zde aplikuje pythagorejský princip *symmetria*, který zajišťuje stálost tvarů v různých úrovních kosmu. Na tomto původním významu symetrie je

ostatně také založena současná teorie *fraktálů*, čili na sebedobnosti proporčních tvarů v různých měřítkách (Př. č. 1). O sebedobnosti světa a jeho tvůrce se mluví i v *Timaiovi* (29e).



Př. č. 1 – ZNÁZORNĚNÍ PRINCIPU FRAKTÁLU

Svět složený ze tří prvků by měl pouze plošné tělo. Tělo světa mělo však být o třech rozměrech a tělesa o třech rozměrech vždy musejí poutat dva střední články.

*„Proto tedy demiurg položil doprostřed mezi oběň a zemi vodu a vzduch a upravil je vespolek, pokud bylo možno, úměrně, aby oběň se měl ke vzduchu jako vzduch k vodě, a jako vzduch k vodě, tak voda k zemi; tak spojil a sestavil svět viditelný a hmatatelný.“*

Platón: *Timaios* 32b

Celý svět má přitom základní tvar koule, protože ta v sobě jako tvar nejdokonalější, nejjednotnější, nejpravidelnější, nejkrásnější může zahrnovat všechny ostatní tvary. Také pouze koule ze sedmi různých pohybů náleží otáčivý stejnoměrný pohyb na tomtéž místě kolem vlastní osy – rotace. Později ještě Platón objasní, že právě tímto kruhovým pohybem (*periósis*) vznikají i akustické jevy (*Timaios* 58a–c).

Světovou duši *demiurg*, tvůrce sestrojil následujícím způsobem. Na rozdíl od těla vyšel z celku, tedy jsoucna nedělitelného-totožného, látkového jsoucna dělitelného-měňivého, středního druhu jsoucnosti totožné i různé. Tato tři jsoucna smísil v jeden útvar, kdy musel násilně spojit totožné a různé a jsoucnost. Pak začal tento celek rozdělovat. Tady začíná být Platónův popis komplikovaný, protože číselné vztahy vyjadřuje slovně. Proto je převedeme do snadnějšího a přehlednějšího číselného vyjádření. Celek je reprezentován číslem 1. Další dělení probíhá v poměrech 1 : 2 a 1 : 3 a jejich mocninách. Tím se dostaneme k číslům: 1, 2, 3, 4, 8, 9, 27. Názorněji z hlediska střídavého uplatnění dvou dělivých principů:

			8
	2	4	
1	3	9	27

Takto vzniklý celek demiurg dál dělil aritmetickým a harmonickým průměrem, čímž vznikly následující poměry:

$$1 : 4/3 : 3/2 : 2 : 8/3 : 3 : 4 : 16/3 : 6 : 8$$

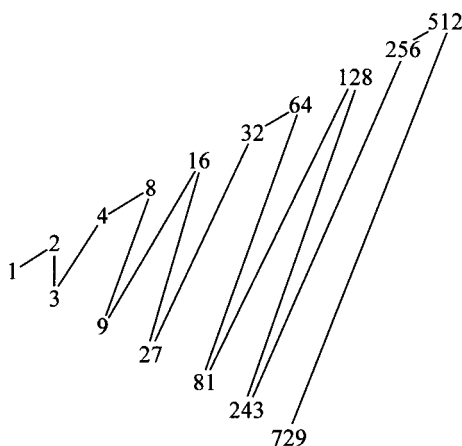
$$1 : 3/2 : 2 : 3 : 9/2 : 6 : 9 : 27/2 : 18 : 27$$

V dřívějších mezerách tak vznikly nové o poměru  $11/2$ ,  $11/3$ ,  $11/8$ . Pak ještě vyplnil mezery, které vznikly v poměru  $11/3$ . Protože ve druhé řadě taková mezera není, vyplnil již jen první řadu:

$$1 : 9/8 : 81/64 : 4/3 : 3/2 : 27/16 : 243/128 : 2 : 9/4 : 81/32 : 8/3 :$$

$$: 3 : 27/8 : 243/64 : 4 : 9/2 : 81/16 : 16/3 : 6 : 27/4 : 243/32 : 8$$

Tímto bylo rozdělení celku dokončeno a vytvořena světová duše v nejdokonalějších poměrech, které jsou zároveň hudebními poměry, tedy intervaly. V uvedeném příkladu (Př. č. 2) lze sledovat postup rození hudebních intervalů při vytváření světové duše.



Př. č. 2 – HUDEBNÍ POMĚRY PLATÓNOVY SVĚTOVÉ DUŠE



1/2 = oktáva

2/3 = kvinta

3/4 = kvarta

• zde vsunut poměr 4/8 = oktáva; odděluje první skupinu poměrů od druhé;

8/9 = velká sekunda (celý tón)

9/16 = malá septima

16/27 = velká sexta

27/32 = malá tercie

• zde opět vsunut poměr 32/64 = oktáva; odděluje druhou skupinu poměrů od třetí;

64/81 = velká tercie

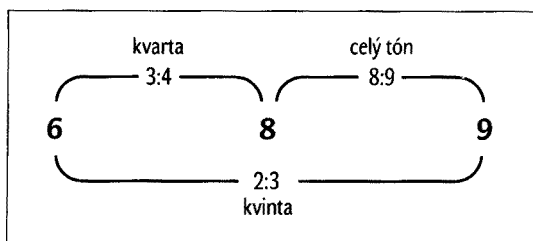
81/128 = malá sexta

128/243 = velká septima

243/256 = malá sekunda (pýthagorejský půltón), tzv. *leimma*.

Tady dělení končí. Poměr 512/729 (= zvětšená kvarta) je tak již za hranicí dělení, čili neexistuje ve světové duši. Čím blíže je poměr k výchozímu celku, tím je harmoničtější.

Pýthagorejci rozlišovali dokonalé proporce vymezené *tetraktysem*; tyto nejdokonalejší hudební poměry vznikaly pouze mezi čísly 1, 2, 3, 4 a byly označovány jako *symfóny*. Všechny ostatní poměry byly nedokonalé, protože vznikaly jako pouhé složeniny ze dvou dokonalých poměrů a označovaly se *diafóny* (*dia* = skrze). Například celý tón 8:9 vzniká z rozdílu kvarty a kvinty (Př. č. 3).



Př. č. 3 – PROPORCE VZNIKU CELÉHO TÓNU Z ROZDÍLU KVARTY A KVINTY

Z Platónovy konstrukce světové duše je patrné, že se od sebe kvalitativně odlišují poměry, které jsou odděleny opakováním poměru oktávy, tj.:

1. oktáva = 1 : 2

2. oktáva = 4 : 8

3. oktáva = 32 : 64 atd.

Platón v *Timaiovi* objasňuje analogii mezi harmonií sfér a lidskou duší. Umění, které působí na náš sluch, je nám dáno za účelem harmonie.

*„Harmonie, mající pohyby sourodé s okruhy duše v nás, tomu, kdo rozumem řídí svůj poměr k Múzám, neslouží, jak by se nyní zdálo, k bezmyslenkovité zábavě, nýbrž je dána od Múz za spojence proti neladnému kolotání duše v nás vzniklému, aby byla uspořádána a uvedena do vnitřního souladu.“*

Platón: *Timaios* 47d

K témuž účelu byl podle Platóna stvořen také princip rytmu, protože vnitřní život lidí bývá bez náležité míry a nedostává se mu půvabu.

Platón se také věnuje příčinám, jimiž vznikají sluchové vjemy.

*„Všeobecně řekněme, že zvuk je náraz, přenášený od vzduchu ušima, mozkem i krví až do duše; pohyb jím vznikající, počínající se od hlavy a končící se v oblasti jater, že je sluch; pokud se děje rychle, že je to zvuk vysoký, pokud pak pomaleji, hlubší; stejnoměrný pohyb že je zvuk pravidelný a hladký, opačný pak drsný; silný, jestliže se děje prudce, ale pokud je opačný, slabý.“*

Platón: *Timaios* 67b–c

Játra jsou v *Timaiosi* považována za třetí, smyslnou část duše. S nimi zřejmě souvisí působení hudby na člověka, které Platón nazývá pohybem, jenž v nás vzniká právě tímto působením. Tento „vnitřní“ pohyb v nás může být souladný (harmonický) kvůli podobnosti pohybu například s vysokými či nízkými tóny (tak se nám jeví rychlé či pomalé zvuky) nebo s nimi nesouladný (neharmonický) kvůli nepodobnosti pohybu. Lidem, kteří nemyslí, taková harmonie založená na podobnosti pohybů poskytuje libost. Lidem myslícím ovšem přináší duševní blaho.

*„... Tímto způsobem (pohyby) se zvuky rychle a pomalé jeví vysoké a hluboké, nesouce se jednou nesouladně pro vnitřní nepodobnost pohybu, který v nás vzniká jejich působením, jindy zase souladně pro podobnost. Volnější zvuky totiž dostihují pohyby zvuků prvnějších a rychlejších, když tyto přestávají a již přecházejí ve stav jim podobný, a pak narážejíce na ně, uvádějí je samy v pohyb. Jestliže při tom dostihování nenarážejí tak, aby způsobily poruchu a jiný pohyb, nýbrž připojují-li počátek volnějšího pohybu k podobnému dílu pohybu rychlejšího, ale ustávajícího, působí toto míšení zvuku vysokého a hlubokého jednotný vjem; i poskytují libosti lidem nemyslícím, duševního blaha lidem myslícím tímto napodobením božské harmonie v pohybech smrtelného světa.“*

Platón: *Timaios* 80a–b

Existuje analogie mezi pohyby *smrtelného světa* (slyšitelné zvuky) a pohyby *božské harmonie* (sluchem nepostizitelné). Specifickou úlohu „přenašeče informace“ má krev:

„... částčky krve, rozdrobené uvnitř našeho těla a uzavřené ve stavbě každého živočišného těla jako v nebeské kouli, jsou nuceny napodobovat pohyb všehomíra; tu každá z částic uvnitř našeho těla spějí k živlu sourodému, opět vyplní uprázdňené místo.“

Platón: *Timaios* 81b

*Demiurg* stvořením *duše* vytvořil základní výrazový plán *světové hudby*. Platón od pythagorejců převzal objev tohoto výrazového plánu, který lze odvodit z číselných poměrů. Tyto číselné poměry můžeme chápat jako konečné pozadí, poslední horizont, na kterém se teprve vyjevuje to, co můžeme vnímat smysly. Na několika místech v *Timaiovi* Platón dodává výrazovému plánu obsah. Nesmrtelné části lidské duše přiřazuje k jednotlivým hvězdám, přičemž každá duše se dělí na dva rody (*genos*), z nichž přednější je rod, který se nazývá muž. Při sestoupení duše do těl se začne odvíjet vyměřený čas, v němž vznikají vjemy z trpných stavů<sup>41</sup>, láska smíšená z rozkoše a bolesti, strach a hněv a všechny podobné a protikladné stavy. Pokud muž nedokáže přemoci tyto stavy, tedy neobstojí, promění se při druhém narození v přirozenost ženy; pokud opět neuspěje, dále se bude při každém narození proměňovat v přirozenost zvířecí (*Timaios* 42a–b). Proto Platón kladl důraz na to, aby se při výchově jinochů používala pouze taková hudba, která v nich bude pěstovat obranu proti nerozumnosti, jejíž příčinou je nutnost jako protivník *demiurga*. Právě nutnost je příčinou hmotného světa, který se odchyľuje od dokonalého *demiurgova* díla. Tato nutnost je také příčinou existence špatné, tudíž rozumu škodlivé hudby, která se odchyľuje od harmonie světové duše (*Timaios* 44a–c).

Platónův číselný popis uspořádání *světové duše* je současně modelem *harmonie sfér*, protože prvotní duše vesmíru je utvářena planetárním systémem, který *demiurg* začal tvořit rozříznutím složené substance (koule) na dva podélné pruhy. Přeložil je v podobě písmena X a následně stočil do uzavřených kruhů, které spojil v bodě ležícím proti jejich průsečíku. Oba kruhy potom *demiurg* uvedl v rovnoměrný kruhovitý pohyb, přičemž jeden kruh byl vnější (nazývaný světovým rovníkem a symbolizující sféru stálic, hvězd) a druhý vnitřní (nazývaný ekliptika). Pohyb vnější nazval pohybem totožnosti a dále jej již nedělil, takže zůstal jediný. Vnitřní kruh ovšem rozdělil na sedm nestejných kruhů, které byly odděleny šesti vzdálenostmi, intervaly. Sedm kruhů tak bylo vytvořeno s mezerami dvojnásobnými a trojnásobnými; třemi od každého druhu; neboli podle dělicího principu utváření *světové duše* včetně jejího samopohybu. Tři kruhy podle Platónova *Timaiia* mají stejnou rychlost, čtyři nestejnou jak k sobě navzájem, tak i k oněm třem se stejným pohybem. Přesto je každý pohyb všech kruhů přesně vyměřen sekvenčními poměry řad 1, 2, 4, 8 a 1, 3, 9, 27. Stejnou rychlost pohybu měly mít Slunce, Venuše a Merkur, zatímco Měsíc, Mars, Jupiter a Saturn měly svou vlastní rychlost. Planety jsou nad Zemí uspořádány v tomto pořadí: Měsíc, Slunce, Venuše, Merkur, Mars, Jupiter, Saturn. Jejich vzdálenosti také určuje sedm čísel *světové*

<sup>41</sup> Trpné stavy jsou pasivní stavy, které vznikají na základě účinku.

*duše*, takže pohyb planet v přesně vymezených intervalech tvoří *harmonii sfér*, jejíž celkový pohyb je spirálovitý<sup>42</sup> (Tab. č. 2).

Tento planetární systém samozřejmě neodpovídá skutečnosti, nicméně uvedl v život ideu konstrukce kosmu, která má proporce odpovídající hudebním intervalům. Teprve Kepler svými zákony o pohybu planet správně určil vzdálenosti planet od Slunce a jejich rychlosti po oběžné dráze, která nemá tvar kruhu, ale elipsy. A přestože Platón pět pravidelných těles v *Timaiovi* přímo nevztahuje k objasnění zákonitosti vzdáleností mezi jednotlivými sférami, zanechal možnost řešení, kterou Kepler využil hned na počátku své vědecké práce.

PLANETA	VZDÁLENOST	INTERVAL OD PŘEDCHÁZEJÍCÍ PLANETY
Měsíc	1	
Slunce	2	oktáva
Venuše	3	kvinta
Merkur	4	kvarta
Mars	8	oktáva
Jupiter	9	celý tón
Saturn	27	oktáva + kvinta

TAB. Č. 2 – REKONSTRUKCE INTERVALŮ MEZI PLANETAMI V PLATÓNOVĚ *TIMAIOVI*

Pravdivá, dobrá a krásná hudba je tak vždy analogií *harmonie sfér*. Pozemský tvůrce takové hudby dokáže rozumem nahlédnout do *kosmu*. Všechna ostatní „slyšitelná“ hudba je zmatená a svou neharmoničností člověku i celé společnosti škodlivá, protože vede ke smyslovému poblouznění, které zatemňuje rozum.

<sup>42</sup> Platón spirálovitým pohybem planet vysvětluje, proč se pravidelně vzájemně dostihují a jsou dostihovány (*Timaios* 38c-e, 39a-b). O harmonii sfér také pojednává v mýtu o Éru z Pamfýlie v X. knize *Ústavy*, kde velmi podrobně popisuje stavbu vesmíru na principu do sebe zasunutých šroubovic, neboli přeslenů. Na každé z osmi šroubovic stojí Siréna, která s otáčením vydává jeden zvuk jako jeden tón, takže společně zaznívají jako jedna harmonie. Takto vykreslená podoba harmonie sfér se stala nejpřístupnějším návodem pro chápání i umělecké zpracování renesančními tvůrci.

### III. Vzduch, pohyby, hudba

#### 1. TEORIE VNÍMÁNÍ

Vztah mezi prvními třemi úrovněmi jsoucna, tělesy, kvalitami a duší je u Ficína základem jeho teorie vnímání, do níž musel zapojit funkci smyslových orgánů. Ficínova teorie vnímání vychází z řešení, které podává Platón v dialogu *Theaitétos* (156a–160e). Vnímateľné (*aistheta*) věci jsou složeny, rozlučiteľné a mnohotvaré, neboli věci, které jsou složeny z mnoha částí. Tuto podmínku splňují tělesné věci, které se od „platónské“ ideje odlišují zejména tím, že jsou časoprostorové a neskutečné. Tyto věci jsou na vědomí nezávislým objektem, stejně jako je na těchto věcech nezávislý smyslový orgán. Proto nemůžeme říci, že věc je bezprostředně poznávána některým ze smyslových orgánů. Základním předpokladem vnímání je totiž pohyb dvojího druhu: činný a trpný. Připomeňme si názor stoiků, že věc je poznateľná smysly pouze při prolínání těchto dvou principů.

Jeden pohyb vychází ze smyslového orgánu (trpný činitel), druhý od objektu (činný činitel). Pokud se tyto dva pohyby dostanou do vzájemného působení, vytvoří „zplozeninu“, která je směsí těchto pohybů. Takto vzniklá „zplozenina“ je smyslovým vjemem, kterému dáváme jméno (např. slyšení, vidění, radost, spravedlnost atd.). Celá řada vjemů však zůstává bezejmenných.

U některých pohybů však nemusí dojít k vzájemnému působení, protože se nemůže propojit rod smyslového orgánu (ucho, oko atd.) s druhem objektu (zvuk, barva atd.). Tato podmínka sourodosti připomíná požadavek estetického formalismu 19. století (Herbart, Hanslick, v české estetice Durdík) na vymezení specifických oblastí krásna podle smyslových orgánů. Pokud se například neshoduje rod pohybu od sluchového orgánu s pohybem zelenosti od objektu, pak nemůže dojít ke „zplození“ smyslového vjemu zeleného zvuku (Platón samozřejmě neuvažuje o synestézii). Vjem tedy nemůže existovat bez oboustranné aktivity sourodého smyslového orgánu a objektu.

Časoprostorová tělesa nemají vnímateľné vlastnosti, které by odpovídaly Ficínově kvalitě. Pokud člověk nějaké vlastnosti vnímá a pojmenovává (zelené, zelenost, horké, horkost, chladné, chladnost atd.), nebo také nepojmenovává, pak jsou to vlastnosti, které těleso nemá, ale vždy je teprve získává v procesu vnímání. Proto tělesa sama o sobě podle Platóna nejsou skutečná. Nejsou totiž výsledkem střetu činného a trpného principu. Skutečné jsou pouze vlastnosti, protože svým vznikem v procesu vnímání tuto podmínku splňují. Vidoucím se oko stává až poté, co se uvnitř naplní zrakovým vjemem – pak teprve začíná vidět. Stejně i ucho začíná být slyšícím, když se naplní sluchovým vjemem.

Pohyby od objektů jsou rychlé a pomalé (a samozřejmě i střední, abychom doplnili trojčlenku, kterou budeme v případě vztahu mezi rychlostí pohybů a hudby dále potřebovat). Vysoký a nízký tón také *není* sám o sobě, ale *existuje* pouze ve „slyšícím uchu“. V procesu vnímání tóny a kombinace tónů mo-

hou *nabývat* takové kvality, které dostaly označení jako „smutná tónina“, „plačtivá tónina“ atp. Znamená to, že pohyby smutku a tóniny jsou sourodé, takže tónina může nabýt vlastnost „smutná“.

Jestliže Platón připouští smyslové vnímání věcí pouze jako procesů, řeckým výrazem *kineseis*, pak jim současně přisuzuje schopnost působení, *dynameis*. V tomto smyslu je zajímavé, že řecký tónový systém je vybudován na pevných tónových stupních, které jsou rozpořbovány tóny, které se umísťují mezi ně, a které se označují *kinúmenoí*. Různé vlastnosti tónového systému jsou také dány těmito pohyblivými tóny, které jsou chápány jako *kineseis*, tóny v procesu.

Smyslové vnímání má pro Platóna jednu „vadu na kráse“, nemoc smyslového orgánu, která produkuje smyslový klam. Pohyb od nemocného orgánu při styku s pohybem od objektu většinou vytváří protikladné vlastnosti než v případě zdravého orgánu – shodují-li se lidé se zdravým smyslovým orgánem na určité kvalitě (například na konkrétní barvě objektu), pak člověk s nemocným smyslovým orgánem vnímá jinou kvalitu.

## 2. FANTAZIE

Podle Synesia z Kyreny (4. stol. n. l.) je fantazie orgán, který člověku přenáší do mysli obsah jeho duše (*De insomniis* 134b). Dokud se od fantazie neodrazí „otisk“ duše, člověk nemůže z jejího obsahu nic poznat. Synesios fantazii jako zvláštní smyslový orgán vysvětluje tím, že vidíme barvy, slyšíme zvuky a máme zřetelnou představu o pocitu, aniž bychom museli uvést v činnost tělesné orgány. Kromě obsahů duše fantazie člověku také zprostředkovává styk s božským, takže pokud jsme varováni, zpravováni o budoucnosti, je to její zásluha (134c). Fantazie tak slouží jako „neutrální společná půda, kde se vnitřní svět setkává se světem vnějším a kde oba zjišťují, že se od sebe neliší“.<sup>1</sup> Synesios zdůrazňuje závislost rozumu na fantazii, protože od ní získává materiál k přemýšlení (137c).<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Eco, Umberto: *Krása a umění ve středověké estetice*, s. 200.

<sup>2</sup> Synesios v návaznosti na předcházející vývoj novoplatónismu rozlišuje mezi tvorbou myšlenek v rozumové části duše a *nús*, intelektem, který je samotným myšlením. Fantazie je tak určitým pojítkem, oboustranným zrcadlem, v jehož odrazech dochází k syntéze smyslově vnímatelných předmětů a jejich „platónských“ idejí.

Wolfram Lang v komentáři k vlastnímu překladu Synesiova spisu *De insomniis* (*Das Traumbuch des Synesius von Kyrene*. Tübingen 1926, s. 50) uvádí, že funkce fantazie jako dodavatele materiálu pro myšlenkové procesy se objevuje již u Plótína a zejména jeho žáka Porfyria. Odkazuje na spis *Aformai pros ta noeta* (*Výroky přivádějící k inteligibilním skutečnostem* – spis je dochován pouze ve fragmentech, které vydal B. Mommert v roce 1907 pod latinským názvem *Sententiae ad intelligibilia ducentes*), který Porfyrios sepsal krátce po svém návratu do Říma jako Plótínův pokračovatel. Lang cituje z tohoto Porfyriova spisu: „*Tak jako člověk nemůže nic vnímat, aniž by byly aktivovány smyslové orgány, tak se bez fantazie neuskuteční tvorba myšlenek. Tak jako je smyslový dojem následným jevem vnímajícího člověka, tak je fantazie v duši následným jevem myšlení.*“ (*Sententiae ad intelligibilia ducentes*, ed. Mommert, Leipzig 1907, fragm. XVI, 5, 9). Jako důkaz střeďovosti fantazie v poznávacím procesu Lang cituje ze 43. fragmentu Porfyriova spisu: „*V člověku jsou tři poznávací síly: vnímání, fantazie, nús.*“

Ficino byl ovlivněn Synesiovým výkladem fantazie, protože přesně vystihovala podstatu kosmické sympatetičnosti. Z věcí proudí obrazy jako nezávislé spirituální druhy těchto věcí. To jsou ona ficinovská *simulacra*<sup>3</sup>, obrazy, které vstupují do hry kosmických sympatií. Nikoli látka věci, ale její duchovní obraz může působit na podobný obraz kdekoli v kosmu. Synesios v této souvislosti nejvíce rozebírá téma hudební harmonie. Hudební *simulacra*, hudební obrazy byly pokládány za jeden z neúčinnějších prostředků pro přitahování nebeských, démonských a božských účinků, ale současně i za prostředky, kterými lze na tato vyšší jsoucná působit, protože kosmos je chápán jako síť oboustranných vlivů všech jeho částí – tedy i napříč jeho úrovněmi. Právě s odkazem na Synesia ve 26. kapitole 3. knihy *De triplici vita* Ficino tvrdí, že některé látky mají mimořádnou schopnost nejenom vstřebávat, ale také silně působit na vyšší sféry.

V triadickém dělení duše ve Ficinově spise *Theologia platonica* (srovnej s Tab. č. 3) je její nejnižší částí *idolum*, které se dále rozkládá do tří nižších sil duše v sestupném uspořádání: fantazie, smyslové vnímání a vyživovací síla. Nejvyšší síla je ještě rozdělena na dvě složky: fantazii a imaginaci. Samotná fantazie je vyšší silou, která postupuje vnější obrazy ze smyslového vnímání do rozumu, a tím uvádí do pohybu proces rozumového souzení. Hlavní funkcí imaginace je přijímání vnějších obrazů ze smyslového vnímání a jejich předávání fantazii. Ve Ficinově koncepci tak jsou fantazie a imaginace důležitými zprostředkovateli mezi smyslovým vnímáním a poznáváním.

#### HIERARCHIE ČÁSTÍ DUŠE

- I. *mens* - intelekt (mocnost intuitivního poznání, díky níž lze kontemplantovat vyšší inteligibilní formy a ideje božského intelektu)
- II. *ratio* - rozum (mocnost diskurzivního poznání – logického myšlení)
- III. *idolum* - (ve spojení s duchem tvoří základ vnímání a poznávání)

#### Části *idolum*

- 1) fantazie (spolu s imaginací propojuje senzitivní a poznávací oblast)
  - a) fantazie
  - b) imaginace
- 2) smyslové vnímání
- 3) vyživovací síla

---

iracionální duše = nejnižší část

Tab. č. 3 – Hierarchické rozdělení duše

<sup>3</sup> *Simulacrum* znamená podobnost, podoba, nápodoba, ale také obraz. Anglický překlad *Platónské teologie* (Marsilio Ficino: *Platonic Theology*, Vol. I, II, III, Harvard University Press, 2001, 2002, 2003, přel. Michael J. B. Allen, John Warden) používá pro *simulacrum* termín *image*.

Fantazie a imaginace jsou považovány za vlastní sílu duše, která především porovnává obrazy získané smyslovým vnímáním s podobnými, ale čistějšími obrazy, které přicházejí z nejvyšších částí duše. To znamená, že smyslový obraz je konfrontován s ideálním obrazem v procesu, který bychom mohli označit za fantazijní a imaginativní dění, přičemž do rozumové, vyšší části duše jsou pak předávány k posouzení obrazy zpracované v tomto procesu, nikoli prvotní smyslové vjemy. Tělesné obrazy nemohou být přímo vtisknuty do duše, protože netělesná substance duše nemůže být s tělesnou substancí propojena přímo. Působení smyslově vnímatelného obrazu na duši tak musí být zprostředkováno duchem, který od smyslových orgánů přebírá vnější tělesné obrazy a jako informaci je předává té části duše, kterou Ficino označuje jako fantazii. Přímé spojení mezi tělem a duší je v novoplatónské koncepci vyloučeno a Ficino to nejnvýstižněji formuluje v komentáři k Platónově *Hostině*:

*„Tria profecto in nobis esse videntur, anima, spiritus atque corpus. Anima et corpus natura longe inter se diversa spiritu medio copulantur, qui vapor quidam est tenuissimus et perlucidus per cordis calorem ex subtilissima parte sanguinis genitus. Inde per omnia membra diffusus anime vires accipit, et transfundit in corpus. Accipit item per organa sensuum corporum externorum imagines, que in anima propterea figi non possunt, quia incorporea substantia, que corporibus prestantior est, formari ab illis per imaginum susceptionem non potest. Sed anima ubique spiritui presens imagines corporum in eo tamquam in speculo relucens facile inspicit perque illas corpora iudicat. Atque hec cognitio sensus a Platonicis dicitur. Dum eas inspicit, similes illis imagines multo etiam puriores sua vi concipit in se ipsa. Huiusmodi conceptionem imaginationem phantasiamque vocamus. Hic concepte memoriter servantur imagines. Per has animi acies sepe numero incitatur ad universales rerum ideas, quas in se continet, intuendas. Ideoque dum unum quemdam hominem et sensu cernit et imaginatione concipit, intellectu rationem definitionemque hominibus omnibus communem per innatam illi humanitatis ideam communiter contemplatur et que fuerit contemplata conservat.“*

*„Zcela zřetelně jsou v nás tři části: duše, duch a tělo. Duše a tělo, které se od sebe výrazně odlišují přirozeností, jsou sjednoceny zprostředkovatelem, duchem, který je velmi jemnou a průzračnou párou, kterou teplo srdce utváří z elementu nečistší krve. Odsud se rozlévá do všech článků, přijímá síly duše a přenáší je do těla. Smyslovými orgány duch rovněž přijímá obrazy vnějších těl, které nemohou být vtisknuty do duše následkem toho, že netělesná substance, která je dokonalejší než tělesná substance, nemůže být formována tím, že by od smyslů přijímala obrazy. Ale duše, přítomná ve všech částech ducha, přirozeně nablíží tělesné obrazy, které se v ní odrážejí jako obraz v zrcadle, a jimi pak posuzuje těla. Právě toto poznávání platonici označují jako smyslové. Duše*



*tyto obrazy pozoruje a současně do sebe prostřednictvím vlastní síly přijímá obrazy, které jim jsou podobné, ale mnohem čistější. Takovou koncepci nazýváme imaginace nebo fantazie. Obrazy přijímané touto schopností jsou uchovávány pomocí paměti. Těmito obrazy je intelektivní část duše často podnícena, aby zkoumala (rozvažovala) univerzální ideje věcí, které v sobě nosí. Proto ihned, jakmile duše přijme vjem nějakého člověka a jakmile ho pojme pomocí imaginace, pozoruje svým intelektem současně typ a definici, které jsou všem lidem společné díky ideji humanismu, která je duši vrozená; a jakmile je jednou pozorovala, tak toto pozorované uchovává.“*

Marsilio Ficino: *Commentarium in Convivium Platonis, de Amore VI, 6, 68*

Důležitým výsledkem celého procesu zprostředkování obrazů je jejich uchování v duši pomocí paměti. Ficino tím zdůrazňuje, že jakákoli aktivita fantazie a imaginace není ztracena, ale trvale se uchovává v každé individuální lidské duši.

Ficino také renesančnímu myšlení zprostředkoval originální přínos sv. Augustina, který fantazii pojímal jako orgán modifikace našich vjemů. Tato část duše tak má schopnost věci zvětšovat i zmenšovat na základě jí vlastních číselných operací. Například přidáváním nebo ubíráním může měnit tvar havrana, až se změní ve zcela nový tvar. Augustin v této teorii reaguje na problém, zda fantazie může vytvořit něco, co do ní nepřišlo prostřednictvím smyslů. Operace přidávání a ubírání ve fantazijním procesu je jednoznačnou odpovědí, že fantazie může vytvořit obraz něčeho, co nikdy neviděla v celku, ale pouze v částech.<sup>4</sup>

Ve výše citované části z Ficinova komentáře k Platónově *Hostině* (VI, 6, 68) jsou podněty z vnějších smyslů do ducha vtiskovány jako „obrazy“ a tento „otisk“ vnějšího světa (věci, slova, zvuky atd.) se dostává do části duše, která je nazývána *sensus*, smyslové vnímání. A následuje řada procesů vnímání, které jsou založené na působení od těla přes ducha na duši a zpět. Směrem od těla se přenášejí duchem *imago*, obrazy. Srovnajme tři duševní části *idolum* se třemi mocnostmi ducha a třemi částmi těla, abychom zjistili postupnou trajektorii vnímání.

S nejnižší, přirozenou mocností ducha jsou spojeny játra a žaludek, které působí na vyživovací sílu duše. Jinak řečeno tělesné podněty na této úrovni prostřednictvím přirozeného ducha informují duši o základních tělesných potřebách, takže duše na této úrovni vnímá například pocity hladu, žízně, sexuální potřeby. Protože tělo nemá vlastní pohyb, musí být uvedeno v činnost aktivitou duše. V tomto případě vyživovací síla duše skrze přirozeného ducha uvádí tělo do vyživovací činnosti. Takže na této úrovni propojení samotný proces vnímání „obrazů“ nevzniká.

<sup>4</sup> Sv. Augustin se mechanismem *imaginatio* a *phantasia* zabývá v *Epistule 7* (7. dopisu). Srov. Svoboda, Karel: *Estetika svatého Augustina a její zdroje*. Karolinum, Praha 2000, s. 96–97.

Druhá, vitální mocnost ducha je spojena se srdcem a senzitivní částí duše. Na této úrovni jsou podněty ze smyslových orgánů vtiskovány do ducha, který je dál jako „obrazy“ přenáší do senzitivní části duše. Odtud jsou „obrazy“ přenášeny animální mocností ducha, který je spojen s mozkiem, předávány do imaginativní a fantazijní části duše, kde jsou srovnávány s „obrazy“, které přicházejí z vyšších částí duše.

Také hudba byla Ficinem chápána jako druh obrazu. Mechanismus porovnávání tělesných obrazů hudby, tedy hudby pozemské, znějící a produkováné nástroji a lidským hlasem, s vyšší ideou hudby, byl stejný. Idea hudby, přístupná nejvyšší části duše, byla vyjádřena zejména harmonickými pohyby nebeských sfér a těles, a spadala pod pojem *musica mundana*. Ekvivalentem obrazu v zrcadle se stala ozvěna hudby sfér. Obrazy znějící hudby jsou také porovnávány s čistějšími obrazy božské hudby. „Nižší“ a „vyšší“ obrazy hudby se setkávají ve fantazii, kde dochází k jejich konfrontaci.

### 3. PÍSEŇ JAKO VZDUŠNÝ A ROZUMOVÝ ŽIVOČICH

Působení písně jako uspořádané hudby na ducha Ficino spojuje s dvojí podobností. První souvisí s elementem vzduchu, druhá s pohyby. Zvukům a duchu přisuzoval společný element vzduchu. Dokonce v *De triplici vita* používá spojení vzdušná píseň a vzdušný duch. Blahodárné působení vzdušné substance na lidský život rozšiřuje o výparu z rostlin a vůně. Ale pouze hudba působí na vyšší typ duchů, vitální a animální.

Hudba je především pohybující se vzduch jako analogie živého a pohybujícího se ducha. Specifickou sílu působení hudby Ficino vidí v její podobnosti s materiálním médiem, kterým je přenášena, to znamená vzduchem, a lidským duchem – hudba, médium a lidský duch jsou tak propojeny elementem vzduchu. Hudba-píseň je produktem mysli, imaginace a afektu srdce – proto hudba slouží jako terapeutický prostředek zpětně na posluchače. Později je také přebírána jeho teorie vnímání, podle níž je smyslový orgán stejné substance jako to, co je vnímáno – ucho již v sobě obsahuje něco vzdušného. Je-li tedy lidský duch z hlediska substance vzdušný, *spiritus aereus* a je-li umístěn v uchu, pak hudební zvuky, které oživují a oduševňují vzduch, na něj působí přímo různě rychlými pohyby. Teorii „duchovní podobnosti“ (*simulacrum spirituale*) Ficino rozvíjí v komentáři k Platónovu *Timaiovi*. Podle Platónova vzoru tvrdí, že lidská duše i duše světa mají stejnou proporci.

*„Constat enim anima nostra ex omnibus proportionibus quibus anima mundi. Qua quidem sicut nec in illa, ita nec in nostra rationes quaedam mathematicae sunt, sed potius naturales vim habentes, ad proportionem mathematicas non iudicandas solum, sed machinandas etiam atque generandas.“*

„Naše duše obsahuje stejné proporce jako duše světa. Žádný z těchto poměrů není matematický, ale spíše má přirozenou sílu. Proto nemohou být chápány pouze jako matematické poměry, ale jako to, co je vytvářeno a plozeno.“

Marsilio Ficino: *Compendium in Timaeum*. In: *Opera omnia*.

Basel 1576, 2. sv., s. 1453.

O něco dále ve stejném komentáři Ficino objasňuje celou trajektorii konsonance od zpěvákovy nebo hráčovy duše až k uchvácení posluchače svou duchovní i materiální přirozeností.

„*Musicam consonantiam in elemento fieri omnium medio, perque motum, & hunc quidem orbicularem ad aures pervenire: ut non mirum sit eam animae convenire, tum mediae rerum, tum motionis principio in circuitu revolubili. Adde quod concentus potissimum inter illa quae sentiuntur, quasi animatus, affectum sensuum que cogitationem animae, sive canentis, sive sonantis praefert in animos audientes ideoque in primis cum animo congruit... Concentus autem per aeream naturam in motu positam movet corpus: per purificatum aerem concitat spiritum aereum animae corporisque notum; per affectum, afficit sensum simul & animum: per significationem agit in mentem: denique per ipsum subtilis aeris motum penetrat vehementer: per contemperationem lambit suaviter: per conformem qualitatem mira quadam voluptate perfundit: per naturam, tam spiritalem, quam materialem, totum simul rapit & sibi vendicat hominem.*“

„Hudební konsonance se nachází v elementu (vzduchu), který je středem všeho a k uším se dostává prostřednictvím pohybu, kulovitěho pohybu: proto nepřekvapuje, že se hodí k duši, která je jak středem věcí, tak zdrojem otáčivého pohybu. Hudební zvuk kromě toho mnohem více než cokoli jiného, co vnímáme smysly, přenáší, jako by byl oživen, afekty a myšlenky zpěvákovy nebo hráčovy duše k duším posluchačů; proto se tak dobře shoduje s duší. Pokud jde o zrak, jakkoli jsou vizuální dojmy do určité míry ryzí, přesto postrádají působivost pohybu a obvykle jsou vnímány jako obraz bez reality; proto je hnutí duše pouze mírné. Čich, chuť a hmat jsou zcela materiální a spíše dráždí smyslové orgány, aniž by pronikaly do hloubi duše. Ale hudební zvuk pohybem vzduchu pohybuje tělem: s pročištěným vzduchem to podněcuje vzdušného ducha, který se stává pojítkem mezi tělem a duší: afekt působí na smysly a současně i na duši: význam působí na mysl; nejsilněji proniká s dokonalým pohybem jemného vzduchu: v jeho sladění proudí lahodně; s vobdou kvalitou nás zaplavuje nádherným potěšením: duchovní i materiální přirozenost nás uchvátí, a pak si žádá člověka v jeho celistvosti.“

Tamtéž

Na různých místech v *De triplici vita* Ficino mluví o přirozeném působení bylin, vůní a hudby. Nemyslí tím účinky samotných věcí jako trojrozměrných těles, ale působení, které vzniká uvolňováním světového *pneumatu*, jímž jsou nasyceny. Proto se stává důležitou otázkou, jak tyto skryté síly ve věcech uvolnit. Pokud se totiž tyto síly uvolní, mohou zpětně působit na vyšší jsoucna. Takový význam měl také zpěv orfických písní. Skryté síly pozemské hudby se také mohly uvolnit pouze v případě, že tato znějící hudba bude *concinna*, souladná s hudbou nebeských sfér, která sama o sobě nemůže působit na lidskou duši přímo, protože je sluchem nepostizitelná. Lidská duše tak může být očištěna pouze znějící pozemskou hudbou. Hudebník však musí odkrýt síly, které do hudby kdysi vstoupily z vyšších jsoucen.

Zcela v závěru 5. rozpravy komentáře k Platónově *Hostině* Ficino vyslovuje názor, že lidská duše byla kdysi obdařena rozumem nebeské hudby – protože původ duše člověka je božský, má v sobě vrozenou hudební harmonii uspořádaného oběhu nebeských planet.

Po těchto tradičních názorech Ficino vyjádří myšlenku, která bude mít pro následující vývoj hudby prvořadý význam. Protože lidské duši byla Láskou a Prozřetelností propůjčena vrozenost nebeské harmonie, člověk ji může napodobovat různými nástroji a zpěvy.

*„Preterea velocissima illa et ordinatissima celorum conversione musicam nasci consonantiam arbitramur atque octo circulorum motibus tonos octo, ex cunctis autem nonum quemdam produci concentum. Novem itaque celorum sonos a musica concordia musas novem cognominamus. Huius musicae ratione noster olim donatus est animus. Cui enim est origo celestis, merito celestis innata dicitur harmonia. Quam deinde variis instrumentis et cantibus imitatur (e mette in opere). Idque munus similiter, divinae providentiae nobis est amore concessum.“*

*„Domníváme se, že hudební harmonie je zrozena z velmi rychlého a velmi uspořádaného oběhu nebeských planet a že z celku osmi kruhových pohybů a osmi tónů se vytváří devátý souzvuk. Také devět nebeských zvuků na základě hudební harmonie pojmenováváme devíti Múzami. Naše duše kdysi byla obdarována těmito hudebními poměry. Je správné říkat, že nebeská harmonie je vrozená, protože původ duše je božský. Nebeská harmonie je (v dílech) napodobována různými nástroji a zpěvy. Tato schopnost nám byla propůjčena Láskou a božskou Prozřetelností.“*

Marsilio Ficino: *Commentarium in Convivium Platonis, de Amore V, 13, 59*

V *De triplici vita* (III, 21) Ficino prohlašuje píseň za *imitatorem omnium potentissimum*, nejmocnějšího napodobovatele všech věcí. Vzápětí ze „všeho“ vybírá několik reprezentativních „věcí“, které píseň napodobuje obzvláště silně: touhy a afekty duše, slova, lidská gesta, pohyby, činy a charaktery. Účelem mocné nápodoby v písni je, aby zpěváka i posluchače podnítily k nápo-

době stejných „věcí“. Ficino výraz této nápodoby dále nespécifikuje, ale můžeme předpokládat, že myslí především na projevy podobnosti: jestliže píseň dokáže mimetickými artikulačními pohyby výrazně napodobit charakter člověka, pak by člověk zasažený takovou písní měl být přiveden k projevům stejného charakteru; podobně ke slovu, gestu, afektu atd.

Hlavním prostředkem hudební nápodoby „všech věcí“ měl být pohyb. Účinná síla podobnosti je ve Ficinově novoplatonismu založena na průniku dvou principů – kontinuity a afinity (příbuznosti). Princip kontinuity drží svět pohromadě, je to statická jednota světa. Dynamiku do statických spojení věcí vnáší princip afinity, příbuzenství mezi věcmi. Ve statické jednotě jsou všechny hudební pohyby (například nebeských sfér) sjednoceny řádem, a pokud se svět nemá rozpadnout, musí jako součást věčného řádu kontinuálně „trvat“ věčně. Mezi pohyby hudby a jinými pohyby ve světě existuje určitá afinita, příbuznost, kterou člověk může využít při napodobování. V Platónově *Timaiovi* je hudební pohyb sfér dokonale kruhový. Ficino propojuje *Timaioi* s (pseudo-)aristotelovskými *Problémy*, v nichž je hudební pohyb popisován jako mnohem rozmanitější. Tato rozmanitost pohybu hudby je pro Ficina prostředkem, kterým hudba může napodobit všechno, tedy i lidská gesta, afekty či charaktery.

Jenomže v nápodobě „všeho“ nejsou pouze pozemské věci, ale i nebeské. Takže píseň, která napodobuje něco nebeského, zasahuje ducha člověka nebeským účinkem a současně podněcuje tohoto ducha k vzestupu k nebesům. Pravá látka, z níž je píseň složena, je tudíž čistší než látka léku z bylin. Ficino ji charakterizuje jako vzdušnou, horkou, klidně dýchající a žijící; píseň je sestavena z takto charakterizované látky „blízké nebesům“, která utváří artikulované údy, pohyb, zobrazuje afekt, nese význam jako samotná mysl. Píseň se tak stává vzdušným a rozumem obdarovaným živočichem.

## 4. PÍSEŇ JAKO VZDUŠNÝ DÉMON

Ficino si představuje existenci pravé hudby jako vzdušného démona, který může vstupovat do vnitřního ucha člověka. Samotný člověk svým *ingenium* může vytvořit takového vzdušného démona tím, že „dělá“ hudbu podle pravidel, kterými píseň přizpůsobí hudbě sfér, čímž se píseň zmocní blahodárného *effluvia*, proudu hvězdných sil.

Píseň, případně hudba jako vzdušný démon náleží podle Walkera do oblasti Ficinovy koncepce spirituální a démonické magie, podle níž také tyto písně označuje jako démonické.<sup>5</sup> Blahodárné účinky písně Ficino jednoznačně staví nad působení vůní a léčivých směsí z bylin. Vůně, léky i písně se odlišují v síle účinků na základě toho, že jsou z jednotlivých částí (různých rostlin, květů, tónů) „zkomponovány“ (*inter se compositis*) podle harmonie

<sup>5</sup> Srov. Walker, Daniel P.: *Spiritual & Demonic Magic: From Ficino to Campanella*. Pennsylvania State University 2000, zejm. Part I: „Ficino and Music“, s. 3–24.

vyšších sfér, čímž jsou kongruentní (shodují se) s konstelacemi a aspekty hvězd. Ficino si ve stanovování pravidel tohoto „komponování“ vypomáhá astrologickými pomůckami. Hudební humanisté již ke konci Ficinova života najdou při hledání pravidel hudební nápodoby „všech věcí“, ale zejména těch afektivních a *ethosových*, první konkrétnější odpovědi v nově objevovaných antických hudebních spisech. Ficino ještě musí trochu rezignovaně přiznávat, že je velmi obtížné přesně posoudit, jaká kombinace tónů koresponduje s napodobovanou věcí. Nicméně stanovuje tři pravidla pro hledání těchto korespondencí, která jsou víceméně založena na metodě indukce. Člověk má pozorovat jednotlivé případy účinků a jejich příčin (uspořádání písně, konstelace a aspekty hvězd). Pokud se příčiny a účinky opakují, lze stanovit pravidlo pro používání „kompozice“ tónů, které mají určité působení. Uvedme si parafráze těchto pravidel.<sup>6</sup>

První pravidlo: musí se stanovit, jakou sílu a účinek má jednotlivá hvězda, hvězdná konstelace nebo aspekt, abychom dokázali přesně odlišit pozitivní a negativní působení.

Druhé pravidlo: musí se přesně zjistit, jaká místa a jaké osoby hvězda ovládá, a jaké kombinace tónů a jaké písně se používají v dané geografické oblasti; takto se dá najít uspořádání písně, které působí stejně jako hvězda.

Třetí pravidlo: musí se sledovat propojení hvězdných konstelací a aspektů s lidskou mluvou, písněmi, pohyby, tanci, mravy a činnostmi; pokud se taková propojení pravidelně opakují, lze stanovit, že člověk je ve svých projevech ovlivněn hvězdnými konstelacemi a aspekty; na základě tohoto zjištění známe prostředky, kterými se napodobují nebesa a jejich účinky v písni.

Ficino se domnívá, že správný hudebník by na základě těchto pravidel měl být schopen vytvořit démonickou píseň, která by po svém zrození z hudebníkova fantazijního ducha začala žít jako duchovní obraz svým vlastním životem vzdušného démona. V komentáři k Platónovu *Sofistovi* (kap. 46) shodu démona a ducha sugestivně líčí pohledem do lidské duše, která je zahalena do ducha, nicméně vnitřnímu pohledu by se měl vyjevit obraz trojitého démona, který koresponduje se třemi druhy ducha – éterického, vzdušného a smíchaného ze čtyř elementů. Ficino byl pod silným vlivem novoplatónské démonologie, a proto velmi často používá výraz démon namísto duch. Novoplatónského démona a všechny druhy ducha spojuje jejich schopnost být prostředníky pro všechno, co se přímo nemůže propojit, a tím na sebe přímo působit, jako například tělo a duše, různé stupně jsoucna atd.

*„Hudbou rozhybnaný vzduch žije jako odtělesněný lidský duch. (...) Píseň většinou není nic jiného než další duch.“*

Ficino: *De triplici vita*, III, 21

Na renesanční myšlení měla silný vliv původní novoplatónská démonologie. Apuleius z Madeiry ve svém spise *O Platónově nauce* (kap. 6–20) vychází z Aris-

<sup>6</sup> Ficino tato pravidla uvádí ve 21. kapitole třetí knihy *De triplici vita*.

totelova argumentu:<sup>7</sup> pokud jsou tři ze čtyř prvků osídleny živými tvory, pak by analogicky měl být osídlen takovými tvory i čtvrtý prvek. Aristotelés na základě tohoto argumentu osidluje živými tvory „čirý“ lunární oheň (tedy jiný oheň, než zná člověk prostřednictvím svých smyslů). Apuleiovi živí tvorové obývají oblasti vody, země a ohně. Takže jako čtvrtý neosídlený prvek mu zbývá „čirý“ vzduch, do něhož zasazuje vzdušné demony.

Protože člověk nemůže navázat kontakt s bohy kvůli jejich absolutní transcendentnosti, démoni mají významnou úlohu zprostředkovatelů, a proto se právě k nim člověk obrací se svými modlitbami. Démoni jsou rozděleni do tří skupin:

- 1) trvale netělesní;
- 2) duše zemřelých;
- 3) duše v nás.

V renesanci oblíbené a často probírané téma Sókratova daimonia ve *Faidrovi* by náleželo do první skupiny. Apuleius nepokládá demony první skupiny za zlé, protože člověka doprovázejí na místo posmrtného soudu. Třetí skupinu démonů, tedy lidské duše označuje také slovem *genius*. Plótinovo rozdělení démonů je podobné.

Podle Aristotela každý může „vidět“ (jako Sókratés) svého démona (strážného anděla).<sup>8</sup>

Téma sókratovské inspirace sleduje Ficino v komentáři k Platónovu dialogu *Faidros*. Sókratés je neustále vystavován varovnému hlasu, který je podle Ficina vnímán prostřednictvím vnitřního slyšení. Popis vnímání hlasu démona je založen na sympatii: Sókratovo tělo vibruje v sympatii s démonovým pohybem v jeho spirituálním těle a tím, že jako druh zvuku udeří, rozvibrovává také vnitřní sluch, kterým Sókratés slyší démonův hlas. Kdo nebo co je však tímto Sókratovým démonem a co mu sděluje? Odpověď musíme hledat ve Ficinově sledování dalších démonologických témat u Platóna.

V dialogu *Faidros* (259a–d) jsou litanie cikád přirovnávány k uhrančivým písním Sirén. Ficina v tomto mýtu zaujalo několik odkazů na zprostředkovatelskou úlohu démona. Cikády jsou v poledním rozhovoru Sókrata s Faidrem charakterizovány jako živočichové, kteří mohou lidem předat dar, který mají od bohů. Podle mýtu byly cikády kdysi lidmi, kteří žili před narozením Múz. Se zrozením Múz a jejich zpěvem se tito lidé skrze rozkoš dostali do extáze. V tomto stavu zapomněli, že musejí vyživovat tělo jídlem a pitím, a aniž by něco zpozorovali, zemřeli. A právě z těchto lidí vznikl rod cikád. Dostal od bohů dar, který měl zprostředkovat lidem. Podstata božského daru spočívá v tom, že po narození cikády nepotřebují vyživovat tělo, což jim umožňuje, aby neustále zpívaly. Na konci svého prozpívání života se cikády dostávají k Múzám. Každé Múze pak podávají zprávu o jednotlivých lidech. Zpráva se-

<sup>7</sup> Aristotelés „přirozenou“ démonologii čtyř prvků rozvíjí ve spise *Peri zoion geneos* (*De generatione animalium*). Srov. francouzský překlad tohoto spisu: Aristote: *De la génération des animaux*. Paris 1961, přel. Pierre Louis.

<sup>8</sup> Srov. Merlan, P.: *Řecká filosofie od Platóna k Plótinovi*. In: Armstrong, A. H. (vyd.): *Filosofie pozdní antiky*. Praha 2002, s. 86–87.

stává z jediné informace: nakolik se člověk věnuje uctívání Múz. Terpsichoru potěší zpráva, že je uctívána sborovými tanci, Erato pěstováním lyriky. Lidé, kteří tráví život ve filosofii a uctíváním múzických umění, potěší Kalliopu a Úranii, které jsou ze všech Múz nejvíce ve styku s nebem a s božskými i lidskými myšlenkami, a proto vydávají nejkrásnější hlas. Ficino v komentáři (*Summa* 35) využívá tohoto mýtu, aby na něm demonstroval jeden z cílů člověka, ke kterému může vést píseň. Cikády jako živočichové žijí písní, která je složena z určitých zvuků. Pomocí těchto zvuků cikády „popíjejí“ vzduch. Po smrti těla jsou uvnitř proměněny. Analogicky také dobří démoni žijí prostřednictvím písně ze vzduchu, a i když se postupně rozpouštějí, tak jsou v mysli neustále vytvářeni „popíjením“ vzduchu. Pomocí mýtu je vyjádřena idea vnitřní regenerace člověka, na které mají zásadní podíl píseň a zvuky. Pojem „popíjení“ je vyjádřena zprostředkovatelská role vzduchu jako média, jímž se zvuk, tedy i hudba šíří. Cikády zastupují vyšší, kosmickou hudbu jako démoni. Z hlediska klasifikace démonů to ovšem nejsou „přirození“ démoni, ale tzv. „získaní“ démoni. Pokud by byly demony od narození, byly by vybaveny svou vlastní přirozenou silou. Ale protože se staly demony, jejich síla je prostředkující. Cikády jsou tak jako „získaní“ démoni agenti, čili hybnými silami Múz směrem k člověku. Ovšem pouze k člověku, který Múzu potěšil tím, že ji správně uctívá. Proto se umělecká tvorba stala závislá na oblastech, které byly s Múzami spojovány. Samotné pozemské umění se tak stalo druhem uctívačského rituálu.

Ficino v tomto mýtu hledá teorii umělecké inspirace, která je v podstatě živá dodnes ve rčení: hledám inspiraci u své Múzy. Mezi Múzou a člověkem je zprostředkujícím článkem vzdušný démon. Inspirace směrem od Múzy znamená „vdechnutí“. Touto formulací se zdůrazňuje důležitost vzduchu jako přenašeče informace.

Renesanční démonologie rozlišuje mezi vyvoláváním a tvořením démonů. Při „provozování“ hudby podle určitých pravidel se některé zvuky mohly stát demony. A tito „hudební“ démoni měli stejný úkol jako cikády ve Faidrovi: proměnit člověka prostřednictvím jeho duševního znovuzrození (*palingenesia*), po kterém se samotný člověk stává démonickou bytostí. V pozadí této duchovní proměny člověka je Platónův mýtus o filosofech, kteří jsou ztraceni pro život a zasluhují, aby se jim dostalo smrti (*Faidón*, 64b). Filosof je zde definován jako bytost, která nemá zájem o tělesné rozkoše a je obrácen k duši. Proto se nejvíce ze všech lidí oprostuje od společenství těla. Pro ty, kteří naopak holdují tělesným rozkoším, se filosof jeví jako někdo, kdo chodí jako mrtvý.

Filosof se domnívá, že tělo člověku způsobuje mnoho starostí se sháněním hmotných statků, aby se uspokojily jeho touhy, a proto se nedostává času pro filosofii. Tělo se také stává překážkou při objevování pravdy, protože při hledání spravedlnosti, krásna a dobra je duše tělem klamána. Hledání tak filosof musí spojit pouze s rozumovou činností, která je metaforicky popisována jako úzká stezka vedoucí k cíli touhy duše, kterým je pravda. Odlučování těla od duše se přitom může uskutečnit pouze očištěním.



## 5. PROMĚNA ČLOVĚKA OČIŠŤUJÍCÍ *PALINGENESÍÍ*

Mezi základní témata tradice evropské estetiky patří problém *katharsis*, očištění. Většinou je toto téma pojednáváno a rozvíjeno na základě Aristotelovy doktríny očištění se od negativních vášní prostřednictvím působení stejných vášní, které ovšem nejsou reálné, ale pouze reprezentované uměleckým dílem.

Očištění jako podstata *palingenesia*, znovuzrození se po Platónovi vyskytuje v hermetických spisech, kde je základní podmínkou spásy. Pokud člověk neprošel *palingenesíí*, nemůže být spasen. Ale pokud neprošel očištěním, nemůže se znovu narodit. Takže na počátku cesty ke spáse je očištění. V „Tajné řeči Herma Trismegista na hoře k synu Tatovi“ (*Corpus hermeticum* XIII) jsou vyjmenovány vlastnosti člověka, od kterých se pomocí mocností musí očistit jako od dvanácti nerozumných trestů látky.

### DVANÁCT TRESTŮ LÁTKY:

1. nevědomost Boha, 2. bolest, 3. bezuzdnost, 4. žádostivost, 5. křivda, 6. chamtivost, 7. klam, 8. závist, 9. lstivost, 10. zuřivost, 11. ukvapenost, 12. špatnost.

### DESET OČIŠŤUJÍCÍCH MOCNOSTÍ, KTERÉ VEDOU KE ZNOVUZROZENÍ:

1. vědění Boha, 2. radost, 3. zdrženlivost, 4. vytrvalost, 5. spravedlnost, 6. pospolitost, 7. pravda, 8. dobro, 9. život, 10. světlo.

Syn Tat se táže otce Herma, jak dokáže deset mocností vypudit dvanáct trestů temnoty. Hermés to vysvětluje tím, že tělesná vnímání jsou založena na dvanácti číslech kruhu Zodiaku (Zvěrokruhu), proti nimž stojí deset Mocností, tedy Desítka, která zplodila duše. Je to variace na Platónova *Timaia*, ve kterém je život v Kosmu příznán pouze duším, které vznikají z prvních čtyř čísel (1 2 3 4) a ve svém součtu jsou Desítkou.

Očištění od vyjmenovaných vlastností je vždy popisováno jako cesta. Během této cesty by se mělo stát něco, čím se vlastnosti změní ve svůj opak. Principem očištění je získání boží milosti, po němž očištěný člověk pokračuje dál po cestě, ale již jako ten, který dosáhl proměny svých vlastností.

Zásah milosti je v renesančním novoplatonismu důležitým aktem, ke kterému má člověk směřovat, protože na základě jeho účinku se promění v kvalitativně jinou bytost. Novoplatónský hermetismus tuto proměnu chápal jako vystoupení sama sebe z trojrozměrného těla a dosažení zduchovnění, v němž se člověk stává *pneumatikem*, poznává sám sebe a raduje se.

Ficinův novoplatonismus je vystaven na síle, která je přítomna od stvoření ve všem. Touto základní všudypřítomnou silou je Láska chápaná jako božstvo. Její blahodárny vliv na člověka Ficino spojuje s tím, že v Lásce jsou sjednoceny čtyři základní klasické zdatnosti (ctnosti, mocnosti) duše: spravedlnost, uměřenost, statečnost a moudrost.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Platón v desáté knize *Ústavy* (X, 608d–609b) nejprve definuje zlo jako to, co rozkládá (boří) a ničí, a dobro jako to, co zachovává a pomáhá (přináší spásu a prospívá). Takže i zanikání duše se děje pro zvláštní

Mocnost čtyř platónských zdatností (ctností) Ficino komentuje v 8. kapitole svého „Komentáře k *Hostině*“.<sup>10</sup> Pro Platóna je spravedlnost ctností nejvyšší, protože jsou v ní zahrnuty všechny ostatní ctnosti. Ficino Lásku nejprve charakterizuje jako spravedlivou, protože je milosrdenstvím, láskou k bližnímu. Z toho vyvozuje, že již tato ctnost by sama o sobě mohla zajistit fungování míru mezi lidmi.

Platónská spravedlnost<sup>11</sup> jako rovnováha mezi třemi částmi duše a jejich zdatnostmi je ve Ficinově Lásce nejbliže umírněné síle, která zdržuje člověka od vášně a současně ho při hledání krásy zaměřuje pouze k řádu a uměřenosti. Právě touha a žádostivost člověka nutí do hledání krásy, přičemž síle uměřenosti vděčí za neustálé vyvažování mezi požitkem a askezí. Statečnou je Láska proto, že silou vůle vnucuje všem jsoucňům svůj zákon a podle Ficina navíc prokazuje svoji smélost také tím, že na všech vyšších darech, které jsou jí podřízeny, participuje. Moudrost Lásky je dána již tím, že se účastnila při stvoření všeho a nadále zůstává patronem všech umění.

Ficino se neustále snaží od sebe rozlišit mocnost žádostivosti (*appetitum*), která člověka vede k touze po nabytí dobra, od poznávací schopnosti rozumové části duše, jejíž zdatností (ctností) je moudrost. Právě tato ctnost odhaluje na věci krásu, která do ní vnikla na paprsku z vyššího jsoucná, krásou stejným způsobem obdařeného z ještě vyššího jsoucná. Touto cestou zpět se člověk po „přenášejícím paprsku“ může povznést k samotné prvotní příčině, kterou je novoplatónské Jedno nebo Bůh, a tím dokonat očistění. Očišťující síla moudrosti postupně člověka zbavuje nectností a přispívá tak k jeho *spirituální alteraci*, duchovní proměně.

zlo, které ji zasahuje. Dobro ovšem může zachránit věc, která byla zlem zasažena, takže věc nezanikne. Vyjmenovává, co činí duši špatnou:

- nespravedlnost [bezpráví] (*adikia*);
- nemírnost [nеспoutanost] (*akolasia*);
- zbabělost (*deilia*);
- nevědómst (*amathia*).

Jsou to kontrární protiklady hlavních ctností. Tyto špatnosti duši nemohou dovést k smrti a oddělit ji od těla. Tělo nemusí nutně hynout špatností.

<sup>10</sup> Kapitola má název *De amoris virtutes (O mocnosti Lásky)*.

<sup>11</sup> Platón se domníval, že o spravedlnost (nebo mravnost) člověk usiluje zejména kvůli určitým důsledkům. Člověk především pro sebe spravedlivým usrojením duše dosahuje něčeho, co je pro něho dobré a vyplácí se mu, protože mu dopomáhá k osobní *eúdaimónii* (osobnímu blaženství). Zejména v dialogu *Gorgias* vystoupil proti sofistům, kteří upřednostňovali názor, že morální jednání spíše dotyčným jednotlivci škodí. Dobré žití člověka podmiňuje spravedlivou duši v první knize *Ústavy*.

## IV. Božská šílenství

### 1. HERMETICKÁ HIERARCHIE MOCNOSTÍ

Téma božského šílenství, které je u Platóna nejrozsáhleji pojednáno v dialozích *Faidros* a *Hostina*, v renesanci snad nejvíce přispělo k úvahám o smyslu umění jako prostředku pozitivní duchovní proměny člověka. Prostřednictvím mýtů, v nichž se prolínají Nymfy, Múzy, Mainády, Pan, Apollón, Dionýsios a nejrůznější démoni, prochází Sókratés čtyřmi rolemi: milovníka, kněze, věšce a básníka. Ve Ficinově interpretaci však zejména nad dialogem *Faidros* vládne Panův otec, Merkurius, čili *Hermés*.

V *Summě* 49 komentáře k *Faidrovi* Ficino rozebírá Platónův oblíbený mýtus o Egypťanu Theuthovi, kterého ztotožňuje s trojmocným Hermem (Trismegistem).<sup>1</sup> Soubor textů, které byly známé pod souhrnným názvem *Pimander* (dnes je tento soubor textů označován *Corpus hermeticum*), patřil k prvním Ficinovým překladatelským počínům, které uskutečnil ještě před překladem Platóna. Jako domnělý autor tohoto souboru hermetických textů se Hermés pro Ficina zcela nekriticky<sup>2</sup> stal starobylým egyptským mudrcem, jehož rozptýlené stopy hledal u Platóna. Nejvýraznější odkaz na egyptského boha je ve *Faidrovi*.<sup>3</sup> Pro renesanční novoplatonismus se Hermés-Merkurius stal mytickým zakladatelem intelektuálních schopností člověka, dialektiky, důvtipu a vynálezavosti, a pod jeho patronaci proto náležela aritmetika, geometrie, astronomie, hry, psaní a mluvení jako verbální všestranné vzdělání, které se dále členilo na řečnickou působivost, interpretaci a ochranu tajemství.

Vliv Herma-Merkuria je vyjádřen jeho zasazením do sedmi hierarchických úrovní jsoucná, které jsou dále seřazeny od nejvyšší k nejnižší manifestaci boha:

1. nejvyšší Merkurius se projevuje ve svém otci Jovovi;
2. nadsvětový Merkurius jako intelektuální bůh;
3. světový Merkurius jako světová duše;
4. nebeský Merkurius jako duše planety a její sféry;
5. lunární Merkurius jako démon;
6. sublunární Merkurius jako člověk;
7. nejnižší Merkurius jako zvířata, rostliny, kameny, místa.

<sup>1</sup> Ficino spojuje Theutha s řeckým Hermem Trismegistem výslovně v komentáři k *Filébovi*, 1, 29.

<sup>2</sup> Ficino při srovnávání textů neuplatnil filologickou kritiku, která v té době již byla známa.

<sup>3</sup> „Sókratés: Slyšel jsem tedy, že v okolí Naukriday v Egyptě žil kterýsi z tamějších starých bohů, jemuž je také zasvěcen pták, kterému říkají ibis; jméno samého boha prý bylo Theuth. Ten prý vynalezl nejprve nauku o číslech a počítárství i geometrii a astronomii, dále pak hru s kaménky na desce a v kostky, a zejména také písmo. Tehdy byl králem celého Egypta Thamus v tom velikém městě horní země, jež nazývají Řekové Thébami Egyptskými, a tomu bohu říkají Ammón. K němu přišel Theuth, ukázal mu svá umění a pravil, že by se měla rozšířit mezi ostatní Egyptany.“ (*Faidros*, 274c-d)

Těchto sedm úrovní a projevů Merkuria tvoří rodovou linii jsoucná jednoho boha, která je výsledkem emanačního procesu. To znamená, že kterákoli nižší úroveň obsahuje něco z kvalit a vlastností úrovně vyšší. Postup „výronů“ z vyššího projevu do nižšího je však přísně hierarchický, takže vzájemné působení je omezeno na nejbližší úroveň. Tento hermetický model vzájemných vztahů znamená, že pokud chce člověk ovlivnit vyšší projevy boha, musí na něj působit přes lunárního démona jako prostředníka.

Sókratovo objasňování role boha Theutha ve *Faidrovi* (247c–d) je podle Ficinova komentáře alegorické i anagogické. Merkurius je na jedné straně alegorizován svými intelektuálními schopnostmi, ale na druhé straně je interpretován anagogicky prostřednictvím sedmi úrovní jsoucná. Ficino tím naznačuje, že slovo Hermés-Merkurius není důležité z hlediska doslovného významu, jímž je konkrétní (samozřejmě i v možnosti výtvarného zpracování) podoba boha a jeho skutků, ale podstatné jsou další významy.<sup>4</sup> Anagogický význam by měl člověku odhalit, k čemu má směřovat, jakou cestou se vydat. Hierarchie jsoucná boha mu ukazuje, kudy by měla vést jeho cesta k vrcholu. Jiný smysl, morální, zase ukazuje, co všechno člověk musí udělat, aby tato cesta mohla být úspěšná.

Sedm hierarchických stupňů je pro Ficinu analogií sedmi planet, které jsou prostředníky vzájemného působení a přitahování mezi vyššími a nižšími věcmi.<sup>5</sup> Na nejnižší úrovni koresponduje Měsíc s pevnými látkami, kameny a kovy. Na druhém vzestupném stupni jsou k Merkurovi přiřazeny věci složené z rostlin, plodů a údů živočichů. Venuši na třetí úrovni odpovídají jemné prachy rostlin, květů a jejich výpary, které se používají jako léky a masti. Apollón jako Slunce je na čtvrté úrovni spojen se slovy, písní a zvuky. Síla Marsu má na páté úrovni ovlivňovat formy, pohyby a afekty jako koncepty imaginace. Jupiter na šesté úrovni koresponduje s diskurzivními schopnostmi lidského rozumu. Nejvzdálenější a nejvyšší jsou jednoduché činnosti intelektu, které jsou pod vlivem síly Saturnu (Tab. č. 4).

Hierarchické uspořádání planet (včetně chápání Slunce jako planety) Ficino na různých místech svých spisů komplikovaně zdůvodňuje spíše mytologickými než astronomickými odkazy. Více rozumíme smysluplnosti uvedené hierarchie „věcí“ a jejím prostřednictvím také Ficinovu vyzvedávání blahodárných účinků písně nad působení vůní a léků, které jsou oproti „slovům, písní a zvukům“ nižšími věcmi.

<sup>4</sup> Teorie čtyř významů je názorně shrnuta v dvojverší:

„Písmo předkládá fakta, alegorie čemu máš věřit,  
morální smysl co máš dělat, anagogie k čemu máš mířit.“

Eco uvádí jako okruh možných autorů tohoto dvojverší buď Mikuláše z Lyry, nebo Augustina z Dacie (Eco, Umberto: *Krása a umění ve středověké estetice*, s. 170).

<sup>5</sup> Ficino tuto analogii popisuje ve 21. kapitole třetí knihy *De triplici vita*.

SATURN	↓	činnost intelektu
JUPITER		lidský rozum a diskurzivní schopnost
MARS		koncepty imaginace – formy, pohyby a afekty
SLUNCE (APOLLÓN)		slova, písně a zvuky
VENUŠE		prach a výpary rostlin – léky a masti
MERKUR		složené věci – z rostlin, plodů a údů živočichů
MĚSÍC		pevné látky – kameny a kovy

TAB. Č. 4 – MARSILIO FICINO: *DE TRIPLICI VITA* III, 21 – HIERARCHIE PLANET A JEJICH KORESPONDENCE S „VĚCMÍ“, NA KTERÉ PŮSOBÍ – SEŘAZENO OD NEJVVYŠŠÍ K NEJNIŽŠÍ ÚROVNI

## 2. PÍSEŇ JAKO ANALOGIE JEDNOTNÉ MNOHOSTI I HIERARCHIE KOSMU

Jednotná mnohost jako jedna z variant klasického toposu *unitas multiplex* se v renesančním novoplatonismu stala způsobem, jak znovu pochopit hierarchii univerza, do jehož centra byl postaven „sluneční“ apollónský člověk. Ještě před kopernikovským obratem k heliocentrismu se Slunce pro staronového filosofa stalo středem nové jednoty. Jestliže středověké myšlení transformovalo antické proporční teorie do jednoznačné hierarchie vyššího celku a nižší části, návrat renesančních filosofů k „původní starobylé moudrosti“ tento vztah zcela proměňuje. Nikoli do jeho negace, kdy by si z hlediska umístění v hierarchii celek a část pouze proměnily místo ve vztahu vysokosti a nízkosti. V novém chápání hierarchie se část stává celkem a celek částí, takže věc může být současně částí i celkem. Tato obtížně pochopitelná teoretická abstrakce je proto zpřístupňována četnými hudebními, matematickými a magickými analogiemi.

„Hierarchická“ neboli uspořádaná píseň podle principu *ordo* patří mezi nejpoetičtější analogie. Píseň je pojímána jako hierarchický a živoucí organismus, v němž se musel vyřešit základní vztah mezi hudbou a slovem, mezi tónovými výškami, rytmy, metry, hudebními nástroji atd. Je to vztah „pozemské“ písně, která je vnímatelná smysly, ke kosmické písni hudby sfér, která není přístupná smyslům a pro většinu lidí také jejich rozumovému nahlížení. Ale také samotný člověk je píseň, protože jeho uspořádání je analogické písňovému organismu. Píseň se stala univerzální analogií, která se jako obraz mohla uplatnit při objasňování čehokoli.

Planetární sedmistupňovou analogií lze vysvětlit jakékoli vztahy v *kosmu*, včetně všech možných vazeb mezi hudbou a jakoukoli částí univerza. Ficino obnovil zpěv orfických hymnů zasvěcených jednotlivým planetám. I když se tyto Ficinovy „hudební kompozice“ nedochovaly, lze alespoň částečně zrekonstruovat jím používané hudební prostředky podle popisu hudebního

„charakteru“ jednotlivých planet.<sup>6</sup> Na základě pojetí nebes jako podněcujícího a zpívajícího ducha, který se projevuje pohyby a tóny, je znovu zkoumána pythagorejská idea nadpřirozené, a tudíž nadmyslové hudby sfér, do níž jako do vrcholné harmonické „kompozice“ přispívá každá planeta svou „hudbou“. „Nejhudebnější“ planety jsou Slunce, Jupiter, Merkur a Venuše. Pouze těmto planetám náleží píseň. Zbývající tři planety, Saturn, Mars a Měsíc mají pouze hudební hlasy. Ficino sice často rozlišuje píseň a hlasy, případně zvuky, ale nikde nepodává přesnou definici tohoto rozdílu. Píseň zřejmě znamená spojení slov, tónů a rytmů.<sup>7</sup> Hudební hlas je pak pouze konkrétní *tónová* výška a rytmus bez slova. Právě z tohoto rozdílu se rodí přesvědčení, které akceptuje celý další vývoj hudby po následující dvě století, že hudební „kompozice“ je na jedné straně složena z vyšší harmonie slov a hudby, na druhé straně z nižší harmonie mezi slovy a harmonie mezi tóny.

Čtyři planety utvářejí čtyři druhy písní jako nejvyšší harmonii. Z Ficinova popisu se dozvídáme, že zcela protikladné jsou písně Jupitera (hluboké, napjaté, sladké, vždy radostné) a Venuše (smyslné, měkké, plné rozkoše). Mezi nimi jsou písně Slunce (působivé, lahodné, jednoduché, vroucí) a Merkura (příjemné, uvolněné, prudké, rozmanité).

Tři planety utvářejí tři druhy hudebních hlasů. Protiklad panuje mezi Saturnem (pomalý, hluboký, drsný a naříkavý hlas) a Marsem (rychlý, ostrý, prudký a hrozivý hlas). Bez upřesňujících slovních charakteristik je mezi ně umístěn hlas Měsíce (Tab. č. 5).

píseň	Jupitera	hluboká ( <i>grave</i> ) - napjatá ( <i>intenta</i> ) - sladká ( <i>dulce</i> ) - radostná ( <i>laetus</i> )
	Slunce	působivá ( <i>cum gratia</i> ) - lahodná ( <i>cum suavitate</i> ) - jednoduchá ( <i>simplicia</i> ) - napjatá ( <i>intenta</i> )
	Merkura	příjemná ( <i>iucunda</i> ) - uvolněná ( <i>remissa</i> ) - prudká ( <i>strenua</i> ) - rozmanitá ( <i>multipla</i> )
	Venuše	smyslná ( <i>lasciva</i> ) - měkká ( <i>molla</i> ) - plná rozkoše ( <i>voluptuosa</i> )
hudební hlas	Saturnu	pomalý ( <i>tarda</i> ) - hluboký ( <i>grava</i> ) - chraplavý ( <i>rauca</i> ) - naříkavý ( <i>querula</i> )
	Měsíci	je bez charakteristiky uprostřed mezi charakterem hlasů Saturnu a Marsu
	Marsu	rychlý ( <i>velocis</i> ) - drsný ( <i>aspera</i> ) - hrozivý ( <i>minax</i> )

TAB. Č. 5 – ROZDĚLENÍ PLANET PODLE JEJICH PŘÍNALEŽITOSTI K PÍSNÍ NEBO HUDEBNÍMU HLASU; JEJICH CHARAKTERISTIKY

Člověk má používat jeden ze čtyř druhů písní podle astrologických konstelací. Ve správnou astrologickou hodinu musí píseň provádět nahlas zpěvem a hraním – Ficino se sám doprovázel jako novodobý Orfeus na dnes neurčitelný typ dobové imitace antické lyry. Tímto praktickým provedením písně by měl zpěvák a hráč v jedné osobě prostřednictvím zprostředkovatelské síly

<sup>6</sup> Téma hudba a planety Ficino probírá také v 21. kapitole – viz předcházející poznámku.

<sup>7</sup> Takovou definici podává Platón v *Ústavě* 398 d: „...píseň (melos) se skládá ze tří věcí: slova (logos), tóniny (harmonia) a rytmu (rhythmos).“ Tato definice se v průběhu 16. století stala kánonem, takže se lze domnívat, že i Ficino měl na mysli toto vymezení písně.

ducha zapůsobit na stejně naladěná vyšší jsoucna, a ta by mu měla odpovědět jako ozvěna. Ficino používá analogii se vzájemným rozvibrováním dvou lyr a odrazu hlasu od stěny jako ozvěny.<sup>8</sup> Temperatura ve smyslu stejné naladěnosti věcí v *kosmu* je jedním z velkých témat antických spisů o hudbě, které renesanční filosofie přebírá jako jednu z podmínek vzájemného působení věcí. Vedle metafyzického působení mezi stejně „natemperovanou“ nadpozemskou *hubbou sfér*, hudebně uspořádaným člověkem a hudbou nástrojů i hlasů, se téma později bude projevovat v ryze praktickém smyslu jako volba ideálního ladění nástrojů, tudíž i ladění pro provádění hudebních kompozic.

Hlavním účelem pozemského provozování jednoho ze čtyř druhů „planetární“ písně bylo vyvolávání a přitahování blahodárného přílivu nebeských sil do lidské duše i těla jako svého druhu péče o mentální i fyzické zdraví. Podobné síly měly z vyšších pater jsoucna přivolat i vonné směsi a léky. Jak bylo výše uvedeno, největší schopnosti v přitahování blahodárného působení byly přičítány čtyřem druhům písně jako nejvyšší harmonii slov a hudby.

Pod rouškou mystického a metafyzického výkladu o vzájemných vlivech v celém *kosmu* se ukrývá racionální jádro, které po Ficinovi jako prvním obnoviteli těchto úvah bude stále více nabývat na důležitosti. A naopak – ačkoli metafyzika hudby sfér nikdy zcela nezmizí, přesto se bude zájem více přesouvat k hledání konkrétních hudebně výrazových prostředků, které by měly obsahovat a přenášet afektivní a *ethosové* kvality. Takto by hudba měla přispívat k duchovní očistě a znovuzrození ctnostného člověka, a tím i k vytvoření nové, krásné společnosti lidí bez vnitřních svárů. Neboli metafyzika hudby s ušlechtilými praktickými důsledky!

### 3. FICINŮV VÝKLAD BOŽSKÝCH ŠÍLENSTVÍ

Od 4. kapitoly komentáře k *Faidrovi* se Ficino začíná zabývat podstatou mystérií nejen u Platóna, ale také u Plótína a dalších antických filosofů. Mystérium Ficina zajímá zejména z toho důvodu, že v něm spatřuje předobraz křesťanské doktríny týkající se prvních a posledních věcí člověka. Předkřesťanská mystéria jsou souborem nauk, v nichž se stýká několik témat: vytvoření duše a přírody, kosmogonické a eschatologické povinnosti bohů, proces zprostředkování mystéria a jeho chápání.

<sup>8</sup> Srovnávání vzájemného působení věcí s rozeznáním struny lyry po úderu do struny jiné lyry, nebo působení nižší struny na vyšší, pokud jsou v určité harmonické proporci, má velkou tradici v antické filosofické literatuře. Ficino v době sepisování třetí knihy *De triplici vita* překládal spis *De insomniis* (*O snech / O vidění ve snech*) novoplatonika Synesia z Kyreny, v němž je příkladem se vzájemným působením strun lyry uveden v oddílu věnovaném kosmické sympatii. Synesios píše, že na nás působí zázračně, když „úder na nejnižší strunu lyry nerozechvěje vedlejší strunu, ale vyšší struny v harmonické proporci s nejnižší strunou“ (132d). Po charakteristice kosmu jako mnohosti Jedna, v němž panuje harmonie, je sjednocení protikladů v harmonii srovnáváno s hrou na lyru, při níž vzájemné uspořádání tónů vytváří disonantní a harmonické souzvuky (133a).

Stejně srovnání s rozeznáním strun lyry použil také Plótínos v *Enneadách* IV, 4, 8; IV, 4, 41.

Ve *Faidrovi* jsou ustanoveni čtyři zprostředkovatelé mystérií: věštcí, kněží, básníci a milovníci – pro Ficina jsou to čtyři tváře platónského filosofa. Komentář se zaměřuje především k poetickému šílenství, jehož popis začíná ve *Faidrovi* od 243a. Za nejlepší, nejvyšší a nejvznešenější šílenství je ve *Faidrovi* uváděno erotické šílenství. Nicméně Ficino v komentáři k *Iónovi* a *Hostině*<sup>9</sup> ustavuje sled božských šílenství ve vzestupné linii: poetické, hieratické, věštecké, erotické. Tato sekvence se odlišuje od té, která je uvedena ve *Faidrovi*: věštecké, hieratické, poetické, erotické. Existují tedy dvě rozdílné hierarchie božských šílenství. Poetické šílenství buď přímo předchází nejvyšší erotické, nebo je nejnižší a od erotického tak nejméně vzdálené. Ficino zvolil tuto druhou variantu a v tomto sledu pak také pořadí božských šílenství bude závazné pro celou řadu novoplatónsky orientovaných renesančních humanistů.

Ficino si také všímá, že Platón stejné téma podal ve *Faidrovi* a v *Hostině* z odlišných úhlů pohledu. Jestliže se v *Hostině* božská šílenství probírají především z hlediska obnovení duše, pak ve *Faidrovi* je zřejmá snaha vypátrat také původ těchto šílenství. Mezi poetickým a erotickým šílenstvím je také podstatný rozdíl v cíli. První chce dosáhnout jednoty s božským dobrem, zatímco druhé míří k samotnému vrcholu, k božské kráse.

Přestože je erotické šílenství nejvyšší a nejpřijatelnější z hlediska cíle, je paradoxně současně i nejméně dosažitelné. Zdá se, že problém reálné dosažitelnosti cíle byl hlavním argumentem, který Ficina přesvědčil, že se musí přednostně zabývat hledáním způsobu, jak lidskou duši povznést k prvnímu stupni jejího návratu ke sjednocení se svým původem. Nakonec to vyjadřuje také alegoricky, protože celý Platónův dialog *Faidros* se mu jeví ve svém stylu (*dithyrambický*) a struktuře (*palinodální*) jako kvintesence orfického žánru, jako novoplatónský hymnus. *Faidros* je tak pro Ficina archetypální báseň, která již v sobě zahrnuje model pro praxi poetické inspirace a tvoření, ale současně ve svém textu je sama sobě teorií. Provozování novoplatónského hymnu je spojováno s Orfeem, Musaiem, Homérem, Jamblichem, Proklem, ale také Plótínem v korybantických mystériích.

Božsky inspirovaný básník se stal pro Ficina zprostředkovatelem mystéria, které by mělo společenství lidí instruovat k nastoupení „božské cesty“. Múzy jako sókratovský pramen poetického šílenství Ficino rozšiřuje o inspirace, které přicházejí od Boha a jeho forem, platónských idejí v myslí Boha. Pro Ficina rozvíjení tématu poetického šílenství nebyla pouhá teorie, v níž se zrcadlila neznámá umělecká praxe antiky. Ficinovy „koncerty“ s orfickou lyrou během schůzek ve *ville* v Careggi na způsob platónského *symposionu* napodobovaly činnost inspirovaného básníka: za doprovodu lyry zpíval nebo melodicky přednášel slova básně (nejčastěji orfického hymnu) a „představení“ uzavřel entuziastickým zaříkáváním, které dosahovalo účinku náboženského obřadu. Walker k charakteru Ficinova zpěvu poznamenává, že byl mono-

<sup>9</sup> Ficino se v *Commentarium in Convivium Platonis, de Amore* zabývá tímto tématem ve 14. kapitole sedmé rozpravy, která má název *Quibus gradibus divini furores animam extollant* (Kolika božskými šílenstvími se povzedá duše).



dický, expresivní, mocného účinku.<sup>10</sup> V ranější práci k tématu božského šílenství, *De divino furore* z roku 1457, Ficino vyjádřil názor, že nejvyšší hudba sfér může být slyšena pouze vnitřním uchem ve sluchové extázi, zatímco vnější ucho slyší hudbu, která je pouhým obrazem nejvyšší hudby: „*Duše vnímá sladké harmonie a rytmy prostřednictvím ucha a skrze tyto obrazy je vyzývána a podněcována, aby uvažovala o božské hudbě zanícenějším a důvěrnějším vnitřním uchem.*“<sup>11</sup>

Ficinova píseň se měla přiblížit hudbě sfér tím, že v ní uzavřely sňatek tóny, rytmus a slovo. Základní podmínkou tohoto vrcholného sjednocení bylo kvantitativní metrum textu, protože teprve potom se slovo sjednotí s číslem, jazyk s hudbou a obojí s matematikou. Alegorie *Svatby poezie a hudby* se stala výrazem nejvyššího projevu básně a písně, kterou by měl v poetickém vytržení stvořit melancholický básník. Toto jeho „božské“ dílo by pak mělo v posluchačích zažehnout jiskru touhy po Kráse a prvním „očistěním“ pozvednout jejich duše k návratu ke svému původu. Humanisté na základě teorie „poetického šílenství“ po celé 16. století hledali konkrétní výrazové prostředky, z nichž by se taková báseň-píseň mohla sestavit.

<sup>10</sup> Walker, Daniel P.: *Spiritual & Demonic Magic: From Ficino to Campanella*. Pennsylvania State University 2000, s. 20.

<sup>11</sup> Citováno podle: Allen, Michael J. B.: *The Platonism of Marsilio Ficino. A Study of His „Phaedrus“ Commentary, Its Sources and Genesis*. University of California Press, Los Angeles 1984, s. 53.

## V. Hudba jako harmonie čísel a proporcí

### 1. GAFFURIO – HUDBA VYTESANÁ Z NESOULADNÉHO SOULADU

V dřevorytu Gaffuriova spisu *Practica musicae*<sup>1</sup> (Př. č. 4) je od Apollóna spojeno osm nebeských sfér hadovitým tělem, které je zakončeno třemi hlavami. Panofsky<sup>2</sup> prokazuje, že motiv trojhlavého monstra byl do renesance vnesen prostřednictvím textů Macrobia<sup>3</sup> a Petrarky<sup>4</sup>. V *Saturnáliích* popisuje Macrobius trojhlavé monstrum, které Egypťané připojili jako průvodce k soše boha Serápisu.<sup>5</sup> Prostřední hlava monstra měla podobu lva, pravá hlava podobu psa a levá dravého vlka. Podle Macrobia jsou tyto tři hlavy symbolem času: lví hlava symbolizuje přítomnost jako stav mezi minulostí a budoucností (silou tohoto stavu je činnost); psí hlava znamená budoucnost (je silou osudu, a proto má hlava psa přátelský výraz jako naše naděje v budoucnost, kterou se konejšíme); vlčí hlava symbolizuje minulost. Petrarca fantastické trojhlavé zvíře spojil s Apollónem. Panofsky se domnívá, že tato záměna byla zcela oprávněná, protože Serápis byl slunečním bohem jako Apollón. Navíc sluneční egyptská i řecká solární božstva symbolizovala čas jako jev, který je ovládnán pohybem Slunce a had požírající si svůj ocas byl symbolem cyklického, vracejícího se času.

Gaffuriův Apollón s trojhlavým hadovitým monstrem tak symbolizuje čas, který řídí hudební harmonii nebeských sfér. Macrobius popisuje hudbu sfér v jiném spise, který je parafrází Ciceronova *Scipionova snu* (*Somnium Scipionis*).<sup>6</sup> Prvním vzorem je ovšem mýtus Éra v samotném závěru Platónovy *Ústavy*.<sup>7</sup> Platón při popisu harmonie sfér svěruje odpovědnost za čas Moirám, třem dcerám Nutnosti. Ty tvoří čas tím, že udávají pohyb jednotlivým sférám. Klóthó otáčí doprava vnější přeslen, a tím „zpívá“ o tom, co je, Atropos otáčí doleva všechny vnitřní přesleny, a tím „zpívá“ o tom, co se má stát, a Lachesis střídavě všem uděluje oba směry pohybu, a tím „zpívá“ o tom, co se stalo (*Ústava* 617b–c). Samotné propojení Múz s tóny, mody a planetami je ovliv-

<sup>1</sup> Dřevoryt byl zařazen až do druhého vydání z roku 1496.

<sup>2</sup> Panofsky, Erwin: *Tizianova alegorie Moudrosti: Post scriptum*. In: *Význam ve výtvarném umění*. Odeon, Praha 1981, s. 123–139.

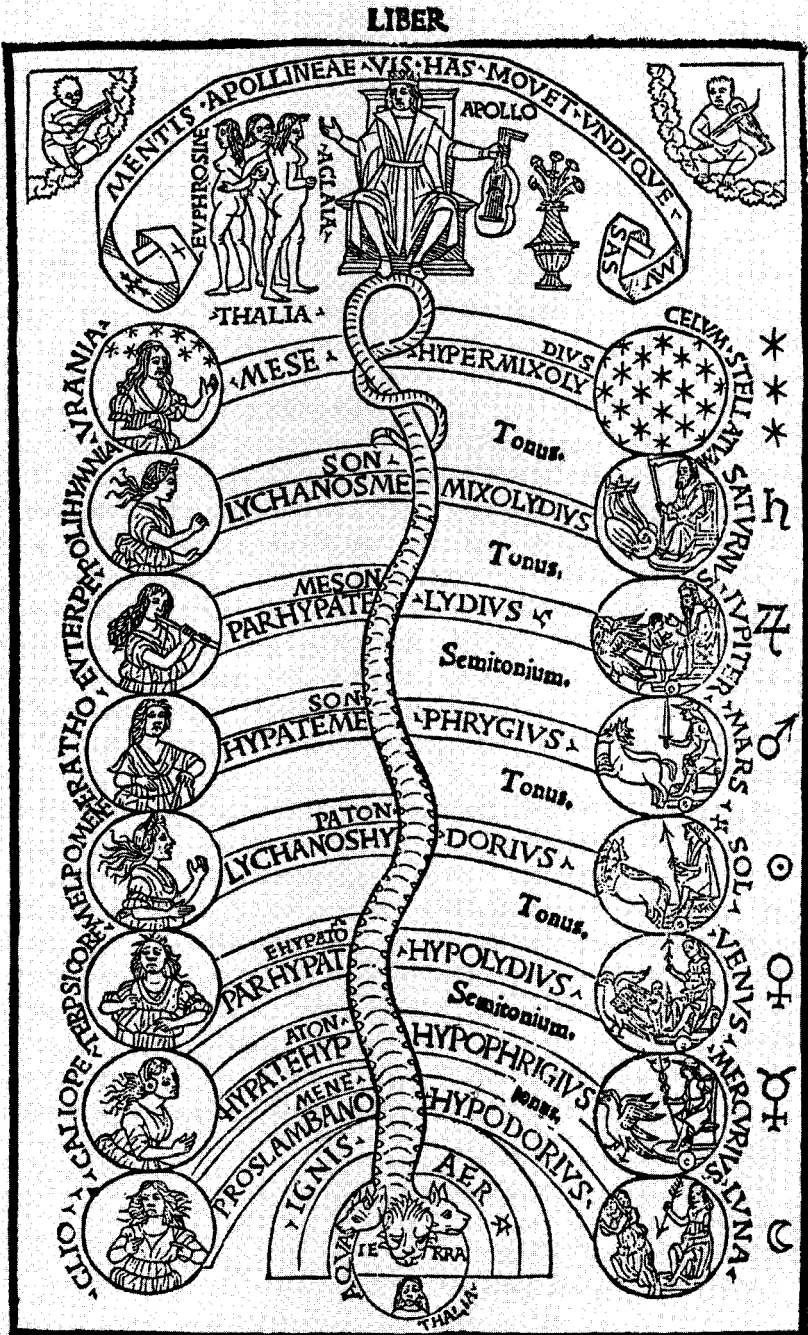
<sup>3</sup> Macrobius: *Saturnalia* I, 20, 13 ad.

<sup>4</sup> Petrarca: *Africa*; 3. zpěv této epické básně.

<sup>5</sup> Panofsky na s. 125 cit. d. uvádí, že v helénistickém Egyptě patřil Serápis mezi nejvyšší bohy a jeho socha byla tradičně umístěna v jeho svatyni v Serápeionu v Alexandrii.

<sup>6</sup> Macrobius: *Commentarium in Somnium Scipionis*. Macrobiův komentář k Ciceronovu *Scipionovu snu* (komentář byl sepsán kolem roku 400 n. l.) byl poprvé vydán tiskem v roce 1472 (Venetia, Nicolaus Jenson). První kapitola druhé knihy komentuje tu část *Scipionova snu*, v níž se popisuje harmonie pohybu nebeských sfér.

<sup>7</sup> Ciceronův *Scipionův sen* je paralelně také závěrem státnického díla *De re publica* (*O státě*).



Pr. č. 4 – FRANCHINO GAFFURIO: FRONTISPIS Z *PRACTICA MUSICAE* (1496)

něno celou řadou antických zdrojů, jejichž podrobnou analýzu v souvislosti s dřevorytem v Gaffuriově spisu *Practica musicae* provedl James Haar.<sup>8</sup>

V prvním velkém hudebním spisu *Theoricum opus musice discipline* z roku 1480 se Franchino Gaffurio (1451–1522) ještě tradičně zcela opírá o Boëthiovu autoritu. V revidované a rozšířené verzi z roku 1492 sice již upozorňuje na existenci řeckých hudebních rukopisů a vyjmenovává v této souvislosti Aristoxena, Ptolemaia, Bryennia, Aristida Quintiliana, ale je to stále teprve začínající povědomí bez řádné znalosti obsahu těchto spisů. Jako řada jiných vzdělanců své doby i Gaffurio trpěl výrazným omezením. Neuměl řecky, ale přesto chtěl do neznámých spisů nahlédnout. Proto již na sklonku století začal pověřovat určitý okruh učenců, vládnoucích klasickou řečtinou, překlady vybraných antických řeckých prací o hudbě. Právě směs Ficinových překladů a komentářů Platóna a na objednávku čerstvě pořízený latinský překlad spisu *Peri mousike* Aristida Quintiliana zcela zásadně proměnily Gaffuriovu pojetí hudby. *Musica mundana* přestala být pouhou reprezentací světa věčného balancování ve smyslu Boëthiova kola štěstěny. Začala být naopak chápána jako hra mnoha sil a mocností s morálními důsledky pro člověka. Fascinace platónským pojmem světové duše přinesla hledání analogií mezi čísly, hudbou, člověkem, přírodou a planetárním systémem. Nejdůležitější novinkou ovšem bylo, že člověk prostřednictvím světové duše mohl svou individuální duší participovat na kosmické harmonii a nejvyšších ctnostech.

Krátce po vydání Ficinových překladů a komentářů Platónových dialogů sehrál důležitou úlohu především dialog *Epinomis*, na nějž se Gaffurio odvolává jako na pramen, který mu poskytl nový prostředek v rozlišování dobré a špatné hudby. Platón totiž tvrdí, že základem veškerého umění jsou čísla. Pokud by zmizela čísla, ztratilo by se s nimi i umění (*Epinomis* 977d–e). Gaffurio z toho vyvozuje, že i hudba, která by postrádala harmonii a čísla, by byla špatná a člověku škodlivá. Proto teorie hudby musí odhalit zákonitosti číselné harmonie hudby, aby také praktičtí hudebníci dokázali rozlišovat mezi dobrou a špatnou hudbou. Na stejný dialog se později také odvolává Zarlino,<sup>9</sup> když z něj přebírá teorii, že všechny konsonance i další hudební intervaly začínají v *diapasonu*, tedy v oktávě jako základní proporci (*Epinomis* 991a).

Ve druhém vydání *Theorica musicae* z roku 1492 je hned v úvodní kapitole rozsáhlá pasáž, která s odkazy na Sókrata, Platóna a pýthagorejce připisuje hudbě silné morální účinky související se správným výběrem konsonancí, jež uvádějí v pohyb duši, a tím přispívají ke správné harmonii života. Z Platónova *Timaia* a *Ústavy* jsou parafrázovány četné úseky, které jsou vybrány tak, aby prokázaly pozitivní působení správné hudební harmonie. Gaffurio tak tímto prostřednictvím obnovuje požadavek školení jinochů v pravé hudbě, protože jinak by z neznalosti pouhým potěšením z hudby scházeli z cesty ctností. Dokonce se domnívá, že poznání pravdivé příčiny hudby jinochy chrání před

<sup>8</sup> Haar, James: *The Frontispiece of Gaffurio's Practica Musicae* (1496). In: *The Science and Art of Renaissance Music*. Princeton University Press. New Jersey 1998, s. 79–92.

<sup>9</sup> Zarlino: *Le Istitutioni harmoniche*, II, 48, s. 142.

hanebnými věcmi tělesného puzení, tedy oslavováním jídla, pití a touhou po pohlavním styku, a naopak je podněcuje ke skutečným studiím. Z *Ústavy* přebírá pasáž, která spojuje společenské a hudební zákony a která se později stane jednou z nejvíce citovaných částí Platónova díla v hudebních pojednáních. Platón tvrdí, že „nikde se nedávají do pohybu formy *múzického vzdělávání*, aniž by se přitom neměnily *nejdůležitější politické zákony*“ (*Ústava* 424c). Gaffurio k tomu přidává z jiné části *Ústavy* (401d–e), že tento mocný účinek je způsoben tím, že rytmus a harmonie se nejvíce a daleko nejsilněji dotýkají duše, a proto souhlasí s Platónem, že hudba může pozvedat i ničit mravy.

Gaffurio jako jeden z prvních na konci 15. století vnesl do hudebních spisů Platónovu myšlenku z *Timaia* (47d), že hudební harmonie a rytmus rozumným lidem předávají Múzy, které se tím starají o zharmonizování vnitřní disharmonie v oběhu jejich duší. Rozdělení úloh devíti Múz však již není odvozeno z Platóna, ale vychází z řecké mytologie a různých autorů. Korespondenci jednotlivých Múz s konkrétními sférami, mody a stupni stupnice je třeba chápat jako syntézu různých názorů. Interpretační problém spočívá v tom, že Gaffurio tyto složité vztahy nepopisuje, ale demonstruje je na uvedeném frontispisu *Practica musicae* z roku 1496. Mnohem více by se však tento frontispis hodil až pro další Gaffuriovy spisy, protože až v nich se pod vlivem řeckých hudebních pojednání zabývá otázkami shody mezi kosmickou a zvukovou harmonií. Zejména po prostudování spisů Aristida Quintiliana a Ptolemaia rozšířil vlivy harmonie také na oblast *musica humana*. Například spojuje správnou délku doby pro zrození člověka s číselnou harmonií. Správná délka zrození člověka je 270 dní. To odpovídá pevným tónům oktávy, na nichž jsou vystavěny tetrachordy, tedy čísly 6, 8, 9 a 12. Jejich součet je 35. Když k nim přičteme součet čísel, která reprezentují konsonance, tedy 1, 2, 3 a 4, dostaneme se k součtu 45. Pokud toto číslo násobíme 6 – jako prvním znakem plození – utvoříme číslo 270.

Gaffurio také u obou řeckých autorů našel oporu pro tvrzení, že kosmická i zvuková harmonie může duši i tělo přivést k určitým ctnostem, náladám a pocitům. Například tetrachordy vyvolávají tyto ctnosti:

- *hypaton* a *meson* mírnost;
- *diezeugmenon* odvahu;
- *hyperbolaion* opatrnost.

Všechny tyto vlivy byly vysvětlovány shodou uspořádání lidské duše a hudebních intervalů, přičemž intelektová část odpovídá oktávě, senzitivní kvintě a vrozená kvartě. Kvartové druhy (jsou tři) jsou analogické pohybům vrozené duše, tedy vzestupu, stálosti a sestupu; kvintové druhy (jsou čtyři) korespondují s mocnostmi senzitivní části duše, tedy viděním, slyšením, čichem a hmatem (vypouští pátý smysl!); oktávové druhy (je jich sedm) zase tvoří analogii k intelektovým částem duše, tedy k imaginaci, intelektu, myšlení, reflexi, úsudku, rozumu a poznání.

V posledním publikovaném spisu *De harmonia musicorum instrumentorum opus* (1518) Gaffurio na vyobrazení první strany sesílá z katedry ke svým žá-

kům devizu: *Harmonia est discordia concors* (*Harmonie je nesouladný soulad*).<sup>10</sup> Harmonie je principem, který vládne univerzu a existuje tak mezi člověkem a kosmem, mezi vlastnostmi lidské duše, mezi částmi těla, mezi duší a tělem. Je to ovšem také jednota, která je vytvořená z různosti hlasů, tónových výšek, rytmů, temp a nástrojů. Slyšitelná hudba je pouze jedním z projevů univerzální harmonie.

Gaffurio při vysvětlování podstaty hudební inspirace používá teorii *furor poeticus*, která se objevuje také v Aristidově hudebním spisu. Souhlasně potvrzuje, že je to právě onen zvláštní stav šílenství a entuziasmu, v němž hudebník pochopí harmonii univerza a jeho duše na základě této inspirace vysílá melodii jako nápodobu její racionální části. Melodie tak získává takovou mocnost, že svými účinky duši zklidňuje.

## 2. ÚČINKY ANTICKÉ HUDBY

Jednotným tématem všech renesančních hudebních spisů byly účinky antické hudby, o nichž se široce rozepisují všechny staré zdroje. Humanisté se zabývali problémem, jak tyto účinky vysvětlit, aby se daly opět vyvolat i dobovou hudbou. Pole působení hudby sahalo od probouzení a ovládní afektů, přes upevňování a ochranu ctností, léčení nemocí, až po zajištění existence společnosti a státu. O historické pravdivosti popisovaných účinků antické hudby se vůbec nepochybovalo. Pokud se o něčem pochybovalo, pak to byla dobová hudba, která podobné účinky nevyvolávala. Teorie hudby se tak seznamovala s antickými obsahy hudby, ale neznala podstatu výrazových forem, které s nimi měly být svázány.

Obecná shoda vládla v otázce *ethosu* modů. Platón v *Ústavě a Zákonech*, Aristotelés v *Politice* připisují jednotlivým tóninám charakteristiky, které se mají přenášet na posluchače. Ale Gaffurio si všímá i Aristidových svědectví o tom, že Řekové nazývali mody *ethe*, mravy, které mají schopnost vyvolat afekty duše i těla. Zásadním problémem ve víře v obnovení účinků modů byl opět jejich výklad. Již Gaffurio ahistoricky přiřadil charakteristiky antických *tonoi a harmonií* k systému osmi církevních modů včetně jejich rozdělení podle aritmetického a harmonického dělení oktávových druhů na autentické a plagální. Také Glareanus od něho přejal tuto interpretaci, pouze systém modů rozšířil o čtyři na celkových dvanáct. Přestože tito teoretikové zavedli zcela mylnou interpretaci antických modů, vystavěli modální systém s jednoznačnými obsahovými charakteristikami, čímž problém modů postavili do středu teoretického zájmu. Pravou strukturu antického systému modů a tónin začal postupně odhalovat až od poloviny 16. století Girolamo Mei a členové florentské Cameraty. Zarlino věnoval modům celou IV. část spisu *Le Istitutioni*

<sup>10</sup> Gaffuriova deviza je reminiscencí na jeden z častých a humanisty oblíbených Horatiových oxymoronů, odvozených ze stejného slova jako například „mors immortalis“ (nesmrtelná smrt). Horatius v *Listu Icciovi* (Epistulae I, 12) píše: „quid vellit et possit rerum concordia discors“ („jaký účel a význam má ten nesouladný soulad věcí“). Hudbu jako výsledek neshodně shodných čísel definoval Boëthius v *De institutione musica*.

*harmoniche*. Mody se tak staly důležitými kompozičními a výrazovými prostředky s jednoznačně určeným obsahem, jímž se měly uvolňovat síly a mocnosti hudby působící na duši a zušlechťující charakter člověka, a tím i společenské mravy.

### 3. BOETHIOVA NAUKA O ČÍSLECH

Zdroj nedorozumění při rekonstrukci starověkého systému modů či tónin je třeba hledat především u Boëthia, který v *De institutione musica*<sup>11</sup> sice popisuje stavbu systému modů, jenomže jeho interpretace jsou často dvojznačné a první teoretiky renesanční modality přivedly na scetí. Nicméně všichni nadále používají Boëthiovu číselnou hudební nauku při vysvětlování podstaty hudebních zákonitostí včetně latinské nebo z latiny odvozené terminologie.<sup>12</sup> Toto používání čísla je pokračováním pythagorejské tradice hudby jako harmonické vědy opřené o číslo, kterou Boëthius přejal od Nikomacha z Gerasy.<sup>13</sup> Základem je rozdělení stejnosti (*aequalitas*) do většího jsoučna (*maior quantitas*) a menšího jsoučna (*minor quantitas*) nestejnosti (*inaequalitas*)<sup>14</sup> a jejich tříd.

<sup>11</sup> Až do konce 15. století Boëthiův hudební spis obíhal po celé Evropě v četných opisech. Poprvé byl vydán v Benátkách v roce 1492.

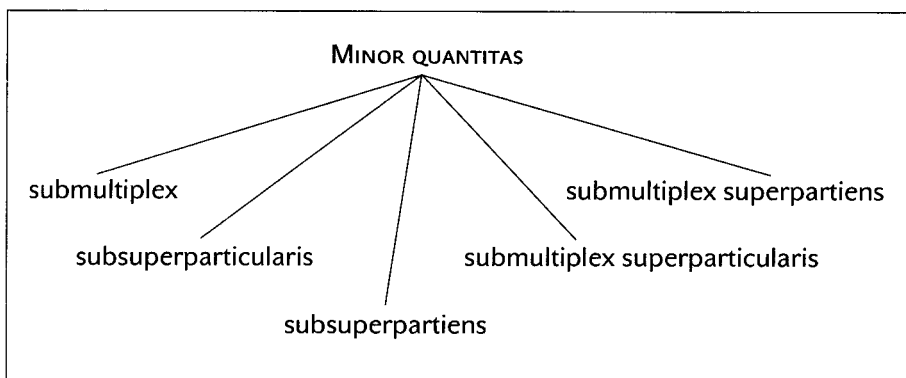
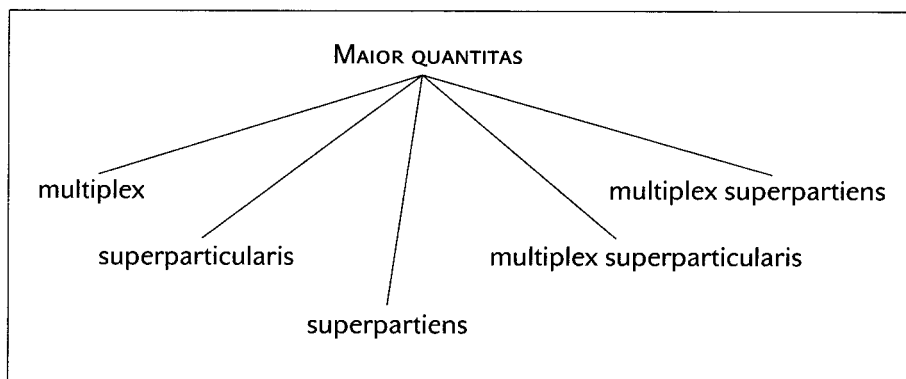
<sup>12</sup> Při rekonstrukci Boëthiovy číselné nauky vycházíme ze studie – Illmer, Detlef: *Die Zahlenlehre des Boëthius*. In: Zamminer, Frieder (ed.): *Geschichte der Musiktheorie*. 3. sv., Darmstadt 1990, s. 219–252.

<sup>13</sup> Boëthius podstatnou část nauky o číslech načerpal z vlastního komentovaného překladu Nikomachova „Úvodu do aritmetiky“, který včlenil do dvou knih pod latinským názvem *De institutione arithmetica libri duo*. Již tento překlad je nepřesný, místy zmatený v termínech latinského překladu řeckých výrazů. Nicméně posloužil jako základní pythagorejská číselná nauka pro Boëthiův hudební spis *De institutione musica*. Vliv Boëthiova hudebního traktátu způsobil, že většina teoretiků hudby při objasňování zákonitostí hudební „harmonie“ ještě po celé 16. století musela reagovat na pythagorejský model *tetraktysu*, který hudební konsonanci omezuje na poměry mezi čísly 1, 2, 3, 4.

Hudba (*musica*) byla ve středověkém systému *septem artes liberales* (sedmera svobodných umění) zařazena do *quadrivia* (čtyřcestí) mezi tzv. matematické disciplíny. Aritmetika se týkala čísla o sobě (*quantitas per se*), astronomie vzájemných vztahů čísel (*quantitas relata ad aliquid*), geometrie figurových čísel jako geometrického znázornění aritmetických výpovědí (*figurati numeri*) a hudba (*musica*) proporčních a proporčních čísel (*proportio, proportionalitas*). Boëthius do spisu *De institutione musica* kromě proporčních a proporčních čísel začlenil z disciplíny astronomie také čísla v nestejnosti (*inaequalitas*) a princip jejich členění do tříd. Boëthiovo propojení hudebních a astronomických čísel přejala humanistická teorie hudby, a proto hudba a astronomie byly považovány za takřka společné disciplíny.

<sup>14</sup> České pojmy stejnost a nestejnost lépe vyjadřují filosofickou podstatu použití „vztahových“ čísel, zatímco použití českého ekvivalentu rovnost a nerovnost by vyjadřovalo pouze čistý matematický vztah mezi čísly.

Obě jsoucna jsou rozdělena do následujících tříd:



*Multiplex* je číslo, které v sobě obsahuje srovnávané číslo více než jedenkrát; čili je to násobek srovnávaného čísla; 2 je *duplex* z 1, 3 je *triplex* z 1, 4 je *quadruplex* z 1 atd.

*Superparticularis* je číslo, které v sobě obsahuje celé porovnávané číslo a ještě jednu jeho část; čili  $(n+1) : n$  – například 3:2, 4:3, 5:4 atd. Ze vztahu dvou různě nestejných čísel tak vzniká proporce, která se označuje podle třídy jsoucna vzniklého dělením stejnosti a podle podtříd. Například ze základní proporce třídy *superparticularis* (tedy 3:2) se dají tvořit nekonečné série proporcí 6:4, 9:6, 12:8 atd. Ve všech poměrech této nekonečné série vždy větší číslo přesahuje menší o jeho polovinu. Proto je tento poměr nazýván *sesquialter*. Poměr druhé podtřídy začíná od základního poměru 4:3 a taktéž se rozvíjí v nekonečnou řadu 8:6, 12:9, 16:12 atd. V tomto poměru větší číslo přesahuje menší o jeho třetinu, a proto se tento poměr nazývá *sesquitercius*. Tímto způsobem můžeme pokračovat v dalších podtřídách „superpartikulárních“ poměrů:



3	:	4	:	5	:	6	atd.
6	:	8	:	10	:	12	atd.
		sesquitercius		sesquiquartus		sesquiquintus	atd.

Ve všech těchto poměrech je větší číslo nazýváno *dux* a menší *comes*.

*Subsuperparticulares* jsou pouze obrácené poměry –  $n : (n+1)$ ; např. 2:3, 3:4 atd.

*Superpartiens* je číslo, které v sobě obsahuje celé srovnávané číslo a ještě ho přesahuje o více než jednu jeho část, například:

- 5:3 s nekonečnou řadou 10:6 atd. (*superbipartientes*);
- 7:4; 14:8; 21:12 atd. (*supertripartientes*) atd.

Zbývající dvě třídy se již v teorii hudby nevyskytují.

Na počátku je stejnost (*aequalitas*), z níž se rodí všechny třídy nestejnosti:

Na stejnost vyjádřenou 1 1 1 je použito následující pravidlo: *Učň první číslo s prvním stejným, druhé číslo součtem prvního a druhého, třetí číslo součtem prvního a druhého, a druhého a třetího:*

1	1	1
1	2	4

Použitím tohoto pravidla vypracujeme tabulky všech tříd nestejných poměrů:  
Tabulka *submultiplices numeri*:

1	1	1	
1	2	4	
1	3	9	
1	4	16	
1	5	25	atd.

Pokud obrátíme pořadí uplatnění pravidla, obdržíme *multiplices numeri*:

1	1	1	
4	2	1	
9	3	1	
16	4	1	atd.

Pokud na tuto poslední tabulku opět uplatníme stejné pravidlo, dostaneme se k poměrům *subsuperparticulares*:

4	6	9	=	2:3
9	12	16	=	3:4
16	20	25	=	4:5
25	30	36	=	5:6 atd.

Inverzí předcházejících poměrů opět získáme poměry *superparticulares*:

9	6	4	
16	12	9	
25	20	16	
36	30	25	atd.

Dalším uplatněním pravidla na poslední tabulku obdržíme poměry *subsuperpartientes*:

9	15	25	=	3:5
16	28	49	=	4:7
25	45	81	=	5:9
36	66	121	=	6:11
49	91	169	=	7:13 atd.

Z hlediska teorie hudby je nejdůležitější zjištění, že poměry *subsuperparticulares* se plodí samy, jak to názorně demonstruje následující diagram:

1	2	4	8	16	32
	3	6	12	24	48
		9	18	36	72
			27	54	108
				81	162
					243
<i>TRIPLICES</i>					

1	3	9	27	81	243
	4	12	36	108	324
		16	48	144	432
			64	192	576
				256	768
					1024
<i>QUADRUPLES</i>					

„Superpartikulární“ poměry první podtřídy nazývané *sesquialter* (2:3, 4:6:9, 8:12:18:27 atd.) vznikají v prvním diagramu ve vertikálních sloupcích kombinací podtříd *duplex* (1, 2, 4, 8 atd.) a *triplex* (1, 3, 9, 27 atd.) z 1. třídy *multiplex*.

Stejným způsobem vznikají „superpartikulární“ poměry druhé podtřídy nazývané *sesquitercius* (3:4, 9:12:16, 27:36:48:64 atd.) i ve druhém diagramu; s jedinou změnou – jsou kombinací podtříd *triplex* a *quadruplex*.

Kombinací „superpartikulárních“ poměrů se vytvářejí podtřídy „multiplikatívních“ poměrů. Pokud zkombinujeme *sesquitercius* 4:3 se *sesquialter* 6:4, vznikne *duplex* 6:3, který v teorii hudby odpovídá kombinaci kvarty a kvinty k oktávě:

3	4	6
sesquitercius	sesquialter	
	duplex	

Z takto „zrozeného“ sledu hudebních intervalů z dělení oktávy vyplývá pravidlo, že kombinací dvou prvních podtříd „superpartikulárních“ poměrů vzniká první podtřída „multiplikatívního“ poměru.

Pokud však zkombinujeme první podtřídou „multiplikatívního“ poměru s první podtřídou „superpartikulárních“ poměrů, vznikne druhá podtřída „multiplikatívního“ poměru, která v teorii hudby odpovídá kombinaci kvinty a kvinty k duodecimě:

6	12	18
duplex	sesquialter	
	triplex	

A pokud zkombinujeme druhou podtřídou „multiplikatívního“ poměru s druhou podtřídou „superpartikulárních“ poměrů, vznikne třetí podtřída „multiplikatívního“ poměru, která v teorii hudby odpovídá kombinaci duodecimy a kvarty k dvojité oktávě:

3	9	12
triplex	sesquitercius	
	quadruplex	

Tato rekapitulace části Boëthiovy číselné nauky je důležitá, protože z ní – také terminologicky – vycházejí všichni renesanční teoretikové hudby. Pokud

chceme porozumět proporčním tabulkám v hudebních spisech, musíme si dobře osvojit význam termínů *duplex*, *triplex*, *sesquialter*, *sesquitercius* atd.

Boëthius na základě této teorie čísel v nestejnosti vznikajících z *aequalitas*, stejnosti argumentuje, že hudební konsonance jsou „plozeny“ pouze ze dvou proporčních rodů: *multiplex* (násobného) a *superparticularis* (nadjednotkového). Tyto poměry jsou, tak jako u pythagorejců, omezeny prvními čtyřmi čísly. Proto existuje pouze pět hudebních konsonancí, z nichž tři (oktáva 2:1, oktáva + kvinta 3:1, dvojitá oktáva 4:1) jsou vytvořeny „multiplikativní“ proporcí, a dvě (kvinta 3:2, kvarta 4:3) proporcí „superpartikulární“.

Z rozdílu mezi kvintou a kvartou,  $3:2/4:3 = 9:8$ , se „rodí“ celý tón; a z rozdílu mezi kvartou a dvěma celými tóny,  $4:3/(9:8 \times 9:8) = 256:243$ , půltón, pythagorejci nazývaný *leimma*. Těmito číselnými postupy Boëthius podle pythagorejského vzoru odůvodnil veškerý stavební materiál modů v diatonickém systému. Všechny konsonance se staly fixními, tedy pevnými body celého systému, který byl vyplňován pohyblivými celými tóny a půltóny.

Nejmenší konsonancí je kvarta, která je zároveň základní stavební buňkou systému modů. Vyplněním kvartového „prostoru“ dvěma celými tóny a půltónem (*leimmou*) je vytvořen čtyřtónový modul, známý jako tetrachord. Je nomže právě v tomto bodě popisu začínají být Boëthiovy formulace nejasné. Přitom z hlediska objasnění modů či tónin právě tento vysvětlující článek podstatně schází. Především není dostatečně objasněn rozdíl mezi tzv. *species*, druhy (kvartovými, kvintovými a oktávovými) a mody či tóninami.

Humanistická teorie hudby našla v Boëthiovi ještě jeden základní matematický zdroj, který se stal mocným nástrojem pro určování kvalitativního rozdílu zejména mezi mody a souzvuky. Boëthius píše o nejdokonalejší harmonii, která je vytvořena ze tří intervalů. Tyto tři různé intervaly jsou výsledkem tří způsobů dělení celku, které je označováno jako geometrické, aritmetické a harmonické. Jinak řečeno tři různé středy (geometrický, aritmetický a harmonický) rozdělují celek vždy na dvě části. Pro hudbu jsou důležité dva dělicí středy, aritmetický a harmonický. V následujících kapitolách zjistíme, že hudba získává svůj tónový materiál dělením celku na nestejně části a že způsob tohoto dělení podstatně ovlivňuje kvalitu tohoto materiálu. Boëthiův výklad rozdílů mezi třemi dělicími středy z jeho matematického spisu *De institutione arithmetica* je zařazen jako Příloha.

## 4. GLAREANOVO ROZŠÍŘENÍ POČTU MODŮ

Glareanus ve spise *Dodekachordon* (1547) při rozšíření počtu modů z 8 na 12 navázal na některé Boëthiovy teoretické koncepty, které do renesance přenesl Gaffurio. Základním modelem jsou *species*, druhy konsonancí, které jsou vyplněny celými tóny a půltóny. Boëthius v *De institutione musica* tyto druhy popisuje jako sestupné včetně jejich umístění v *systema teleion*:

TŘI KVARTY	a-e	g-d	f-c	
ČTYŘI KVINTY	h-e	a-d	g-c	f-H
SEDM OKTÁV	a'-a	g'-g	f'-f	e'-e d'-d c'-c h-H

Existují například tři *species* kvarty, protože uvnitř kvarty mohou být kombinovány dva celé tóny a půltón třemi způsoby; Glareanus tyto způsoby chápe v tomto pořadí:

1. celý tón – půltón – celý tón
2. půltón – celý tón – celý tón
3. celý tón – celý tón – půltón

Podobným způsobem se utvářejí *species* kvinty a oktávy.

Stavbu modálního systému Glareanus odvozuje od Gaffuria. Začíná stejným číslováním kvartových, kvintových a oktákových druhů. Každou autentickou modální oktávu konstruuje na její finále s kvintovým druhem jako základem a nad ním umístěným kvartovým druhem, a plagální oktávu konstruuje v inverzním pořadí uvedených druhů. Tímto způsobem Glareanus dospěl k dvanácti kombinacím – šesti autentickým a šesti plagálním modům. Pro potvrzení správnosti řešení navíc Glareanus používá dělení oktávy aritmetickým a harmonickým středem, které Boëthius popisuje jak v *De institutione musica*, tak v *De institutione arithmetica* (viz Přílohu). Oktáva je vyjádřena jako poměr mezi dvěma tóny, kdy číslo 12 reprezentuje nižší tón a číslo 6 vyšší. Aritmetický střed je 9 a harmonický 8. Tudíž při rozdělení oktávy aritmetickým středem se vytvoří sled intervalů nižší kvarty a vyšší kvinty, při rozdělení oktávy harmonickým středem obrácené pořadí – kvinta a kvarta. Opět již Gaffurio v *Practica musicae* (1496) tuto teorii různých dělicích středů použil při rozdělení oktávy jednotlivých modů. Autentická modální oktáva vzniká aplikací harmonického středu, plagální pomocí aritmetického. Ze sedmi možných oktákových druhů vždy jednomu schází harmonický i aritmetický střed (Tabulka č. 6).

Touto metodou Glareanus vytvořil čtyři nové mody na finálách *a* a *c*. Další Gaffuriův vliv se týkal pojmenování modů řeckými názvy, které použil v *Practica musicae* a které Glareanus pro svůj systém adaptoval. Pouze musel vymyslet a přiřadit řecká označení pro dva nové autentické a dva plagální mody. Pod určitým vlivem četby starých řeckých spisů se nakonec rozhodl pro označení aiolský pro oktávu s finálou *a* a jónský pro oktávu s finálou *c*. Tuto rekonstrukci modů Glareanus považoval za obnovení původního řeckého systému. *Dodekachordon* následně ovlivnil celou řadu teoretiků i praktiků, kteří se domnívali, že se používáním tohoto systému modů pohybují v původním řeckém systému modů včetně jejich *ethosových* charakteristik.

OKTÁVOVÉ DRUHY	KVINTOVÉ DRUHY	KVARTOVÉ DRUHY	HARMONICKÉ DĚLENÍ	ARITMETICKÉ DĚLENÍ	JMÉNO MODU	ČÍSLO MODU
1. A-a	1. A-e	2. e-a	A-e-a		Aiolský *	9
	1. d-a	1. a-d		A-d-a	Hypodórský	2
2. H-h						
	2. e-h	2. h-e		H-e-h	Hypofrygický	4
3. c-c'	4. c-g	3. g-c'	c-g-c'		Jónský *	11
	3. f-c'	3. c-f		c-f-c'	Hypolydický	6
4. d-d'	1. d-a	1. a-d'	d-a-d'		Dórský	1
	4. g-d'	2. d-g		d-g-d'	Hypomyxolydický	8
5. e-e'	2. e-h	2. h-e'	e-h-e'		Frygický	3
	1. a-e'	2. e-a		e-a-e'	Hypoaiolský *	10
6. f-f'	3. f-c'	3. c'-f'	f-c'-f'		Lýdický	5
7. g-g'	4. g-d'	2. d'-g'	g-d'-g'		Mixolydický	7
	4. c'-g'	3. g-c'		g-c'-g'	Hypoiónský *	12

\* nové mody

TAB. Č. 6 – GLAREANŮV MODÁLNÍ SYSTÉM

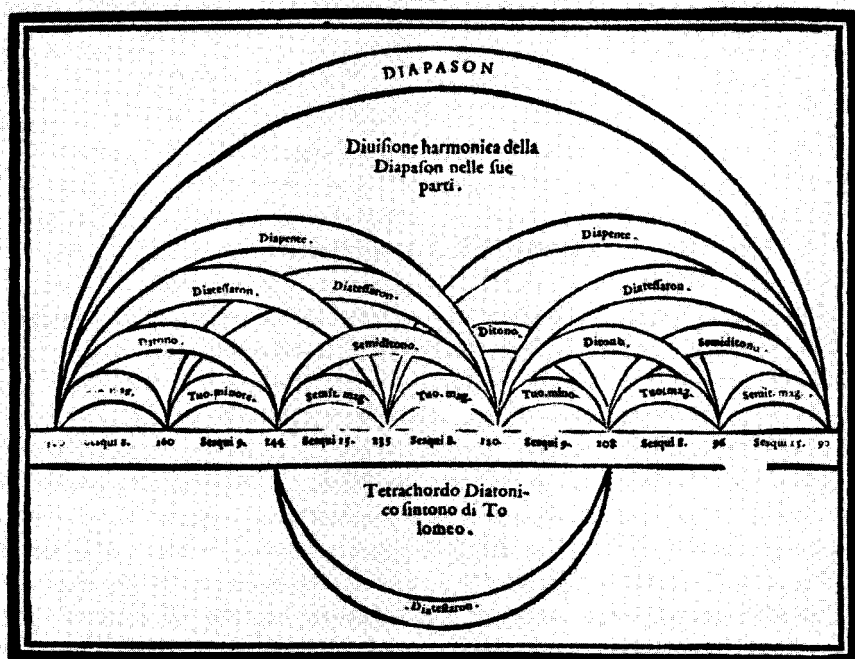
## 5. ZARLINO – NUMERO SENARIO

V pythagorejské tradici se konsonance odvozovaly z *tetraktysu*, tj. z nejjednodušších poměrů čísel 1, 2, 3, 4. Zarlino však tuto číselnou řadu pro určení konsonancí rozšiřuje o čísla 5 a 6. Tento soubor čísel od 1 do 6 nazývá *numero senario*, protože v rámci teorie čísel pokládá za nejdokonalejší číslo 6; je totiž stejnou sumou svých částí ( $6 = 1 + 2 + 3 = 1 \times 2 \times 3$ ). Protože pokládá *senario* za svůj základní objev formální příčiny konsonancí, dokládá skvělost šestičísli jeho dalšími ctnostmi, které jsou ovšem produktem Zarlinovy čisté numerologie. Tyto ctnosti jsou ovšem důležité pro pochopení vzniku dobových obsahů hudby. Dvanáct znaků zvěrokruhu se dělí na dvě skupiny po šesti; v šesti hemisférách putuje šest nebeských těles – Saturn, Jupiter, Mars, Venuše, Merkur a Měsíc; elementy mají šest základních kvalit – ostrost, tupost, řídkost, hustotu, pohyb, ticho; jsoucno vyžaduje šest podmínek – velikost, barvu, tvar, vzdálenost, stav a pohyb; podle Platóna je šest diferencí směru – nahoru, dolů, dopředu, dozadu, vpravo, vlevo; šest druhů pohybu – plození, rozklad, zvětšování, zmenšování, proměna a změna místa; existuje také šest druhů spojení tónů – unisono, aequisone, consone, emmele, dissonne a ekmele; šest modů autentických a stejný počet plagálních atd.

Rozšířením číselné řady reaguje na dobový problém praktického používání tercií a sext jako konsonancí. Nejjednodušší číselné poměry *senaria* vytvářejí tyto konsonance:  $2 : 1 =$  oktáva,  $3 : 2 =$  kvinta,  $4 : 3 =$  kvarta,  $5 : 4 =$  velká tercie,  $6 : 5 =$  malá tercie. Velkou a malou tercií jako konsonance mohl Zarlino zdůvodnit pouze tímto rozšířením číselné řady. Velkou a malou sextu vysvětlil jako složené konsonance z čistých konsonancí: velká sexta se skládá z velké terciie a kvarty; malá sexta je složena z malé terciie a kvarty (*Le Istitutioni harmoniche*, I, kap. 15–16, s. 25–27).

Velká tercie se harmonickým dělením rozloží do nestejně velkých celých tónů: do spodního velkého celého tónu  $9 : 8$  a vrchního malého celého tónu  $10 : 9$ . Malá tercie se rozdělí na spodní velký celý tón  $9 : 8$  a vrchní velký půltón  $16 : 15$ . Zarlino na tomto způsobu dělení oktávy především oceňuje pravidelné umístění většího intervalu jako spodního a menšího intervalu jako vrchního, a také jeho shodu s Ptolemaiovým syntonickým diatonickým tetrachordem (viz Př. č. 5).

## Seconda



Př. č. 5 – ZARLINO: *LE ISTITUTIONI HARMONICHE*, II, KAP. 39, s. 122

Přijetím Ptolemaiova systému a rozšířením „superpartikulárního“ poměru na prvních šest čísel (*senario*) se také zásadně proměnilo ladění celého diatonického modálního systému. Srovnajme rozdíly mezi pýthagorejským a ptolemaiovským (tzv. syntonickým nebo čistým) laděním v poměrech mezi jednotlivými tóny modu postaveného na finále *c*:

## PYTHAGOREJSKÉ LADĚNÍ

c	d	e	f	g	a	h	c
	9:8	9:8	256:243	9:8	9:8	9:8	256:243

## PTOLEMAIOVSKÉ LADĚNÍ (TAKÉ SYNTONICKÉ, ČISTÉ)

c	d	e	f	g	a	h	c
	9:8	10:9	16:15	9:8	10:9	9:8	16:15

Protože se v pythagorejském ladění používá příliš velký celý tón, půltón (označovaný jako *leimma*) je příliš malý. V syntonickém ptolemaiovském ladění se používají nestejně velké celé tóny, což umožňuje zvětšit půltón. Toto „přiblížení se“ celých tónů a půltónu mělo zejména blahodárný účinek na prohloubení konsonantních vlastností tercií a sext. Problematika ladění se také stala jedním z hlavních témat a od poloviny 16. století patřila mezi časté vášnivé kontroverze mezi teoretiky hudby.

Zarlino sice přijal systém dvanácti modů, ale s některými Glareanovými argumenty nesouhlasil. Především pokládal dobové používání modů za zcela odlišné od antického, které s modem spojovalo nejenom melodické a „harmonické“ postupy, ale také určité metrum, rytmus, veršovou strukturu a výběr nástroje. V prvním vydání *Le Istitutioni harmoniche* (1558) ještě používá číslování a řazení modů podle Glareana. Ale v *Le Dimostrationsi harmoniche* (1571, Rag. 5, Def. 8, s. 270) navrhuje, aby byl první oktávový druh ohraničen oktávou tónů *c*. Argumentuje harmonickým dělením oktávy, které ostatně uvádí jako příklad již v *Le Istitutioni harmoniche* (Př. č. 5).

Harmonické dělení oktávy se odehrává v přesně stanoveném postupu. Nejprve se tímto způsobem dělí oktáva do spodní kvinty a vrchní kvarty, která se dále harmonicky dělit nedá. Kvinta se dalším dělením rozpadá do spodní velké tercií a vrchní malé tercií. Všechny intervaly, které tímto dělením vzniknou, jsou v „superpartikulárním“ poměru – v nejmenším možném poměru malých celých kladných čísel – a všechny vycházejí ze *senaria*. Ideu oktávy jako základní proporce, z níž postupně vyrůstají všechny intervaly, Zarlino přebíral z Ficinova komentáře Platónova dialogu *Epinomis* (*Le Istitutioni harmoniche*, II, kap. 48, s. 142).

Potom se znovu vrací k oktávě, ale tentokrát ji dělí aritmetickým průměrem, takže vzniká spodní interval kvarta a vrchní kvinta. A kvintu opět dělí harmonickým průměrem a pokračuje stejným způsobem, který byl popsán výše. Na konci všech těchto dělení vzniká oktávový druh *c-d-e-f-g-a-b-c*, tedy tvar dnešní durové stupnice. Protože je to jediný oktávový druh, který tímto dokonalým dělením může vzniknout, Zarlino ho v *Le Dimostrationsi harmoniche* (1571) umísťuje z původního jedenáctého na první místo v číslování



modů. Ve 14. definici tento oktávový druh na finále *c* označuje jako dórský modus, a tím celý dosavadní systém modů posouvá o tón dolů: frýgický umísťuje na *d*, lýdický na *e*, mixolýdický na *f*, aiolský na *g* a jónský na *a* (v tomto případě o dva tóny, protože oktáva mezi tóny *b* nemá harmonický střed). Aby jednoznačně zdůraznil objev nejdokonalejšího uspořádání oktávového prostoru, v opraveném a rozšířeném vydání *Le Istitutioni harmoniche* z roku 1573 mění číslování modů, které podle Glareana použil v prvním vydání; přestože opět neuvádí řecká označení modů, definitivně potvrzuje, že modus č. 1 začíná od *c*.

Protože humanisticky orientovaným renesančním teoretikům dlouho unikalo přesné pochopení systému antických modů a tónin (aniž by si to ostatně připouštěli), vznikla zcela paradoxní situace, kdy bylo vedle sebe prezentováno několik „rekonstruovaných“ systémů antických modů. V uvedené tabulce (Tab. č. 7) porovnejme rozdíly v umístění dórského, frýgického a lýdického modu ve třech paralelně existujících rekonstrukcích.

<b>1. GLAREANUS, TYARD, VICENTINO</b>	
dórská	d - d
frýgická	e - e
lýdická	f - f
<b>2. ZARLINO</b>	
dórská	c - c
frýgická	d - d
lýdická	e - e
<b>3. GALILEI, MEI</b>	
dórská	e - e
frýgická	d - d
lýdická	c - c

TAB. Č. 7 – ROZDÍLY MEZI MODÁLNÍMI SYSTÉMY

Přestože byl výběru modu přikládán mimořádný význam z hlediska morálního i afektivního, z popsaného rozboru rekonstrukčních obtíží vyplývá, že konkrétní charakteristika modů měla tři odlišné výrazové formy. V uvedené tabulce (Tab. č. 8) můžeme porovnat obsahové charakteristiky jednotlivých modů v prvních pokusech nalézání souvislosti mezi výrazovou formou modu a jejím obsahem podle klasických zdrojů.

Modus	Pietro Aron: <i>Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato.</i> Venice 1525	Franchino Gaffurio: <i>De harmonia musicorum instrumentorum opus.</i> Milan 1518
I. Dórský	- radost, štěstí, veselost	- mírnost, mužskost, vytrvalost
II. Hypodórský	- vážnost, Starými používán při pohřbech	- pomalost, loudavost
III. Frýgický	- vzněcuje hněv, nenávist	- vyvolává hněv a válku
IV. Hypofrýgický	- slouží k odpočinku, zklidnění	- klid, vážnost
V. Lýdický	- zbavuje melancholie, neklidu	- veselý, příjemný
VI. Hypolýdický	- vyvolává žal, soucit	- žal, lamentace
VII. Mixolýdický	- směs mírnosti a veselosti	- dvojitý charakter: vzrušení, nespolečenkost
VIII. Hypomixolýdický	- pro veselé a šťastné hostiny	

TAB. Č. 8 – OBSAHOVÉ CHARAKTERISTIKY MODŮ

Zarlino charaktery modů, přestože je v prvním vydání *Le Istitutioni harmoniche* neoznačuje řeckými jmény, přebírá od Glareana, ale ve srovnání s charakteristikami u ranějších teoretiků (viz Tab. č. 8) odchylky nejsou příliš velké. Například u 1. modu (dórského – ještě podle Glareanova systému) je uvedena také jeho vhodnost pro ušlechtilá a vznešená témata. Doplněny jsou vlastnosti čtyř nových modů. Devátý (aiolský) se má vyznačovat veselostí, sladkostí, měkkostí a vhodností k lyrice (Glareanus tvrdí, že jsou to vlastnosti starého aiolského modu). Jedenáctý modus (jónský) má být nejvhodnější pro tanec a dvanáctý pro písně lásky se smutným obsahem textu.

## 6. DUALITA AFEKTŮ PODLE MÍRY SHODY SE „ZNĚJÍCÍM“ ČÍSLEM

Za nejdůležitější druh harmonie Zarlino považuje spojení duše a těla. Harmonickým pojítkem je duch (*spirito*), přičemž Zarlino má na mysli *scinovský spiritus*. Pokud se člověku nedostává správné proporční struktury té části rozumu, která je blízká uchu, pak mu schází nástroj, kterým by hudební harmonii mohl posuzovat, a tím je připraven o léčivou sílu hudby.

*„Et però bene hà ordinato la natura, che bauendo in noi, mediante lo spirito, congiunto insieme (come vogliono i Platonici) il corpo & l'Anima; a ciascun di loro, essendo deboli & infermi, hà proueduto di oportuni rimedij: impero che il Corpo languido & infermo si viene a risanare co rimedij, che li porge la Medicina; & lo Spirito afflito & debole da gli spiriti aerei, & dalli suoni & canti, che gli sono proportio-*

*nati rimedij: l'Anima poi, rinchiusa in questo corporeo carcere, si consola per via de gli alti & diuini misterij della sacra Theologia.*“

„Příroda uspořádala věci (jak se domnívají platonikové) tak, aby spojila naše tělo a duši prostřednictvím ducha. Pokud by tělo, duch nebo duše byly slabí a neduživí, příroda by každému z nich dodala přiměřené opravné prostředky. Netečné a neduživé tělo může být navráceno ku zdraví léky medicíny; a poškozený a slabý duch vzdušnými duchy a instrumentální a vokální hudbou, které jsou pro něho zvukovými proporcionalními opravnými prostředky: jako je duše, uzamčená v tělesném vězení, utěšována prostředky božských mystérií a svatou teologií.“

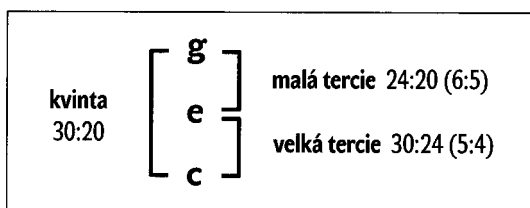
Zarlino: *Le Istitutioni harmoniche*, I, 4. kap., s. 9

Vedle klasického rozdělení modů podle jejich charakteru zavedl Zarlino jiný, duální způsob afektivního rozlišení. V *Le Istitutioni harmoniche*, 10. kapitole III. části, mody člení do dvou skupin podle postavení tercie k jejich finálám (základním stupňům jednotlivých modů). Velká tercie se vyskytuje v modech 5, 6, 7, 11, 12 (ještě podle Glareanova číslování), a proto jsou tyto mody veselé a živé, protože jejich konsonance jsou v harmonii s přirozeností „znějícího“ čísla,<sup>15</sup> které kvintu dělí harmonickým středem na velkou a malou tercii, přičemž právě tato proporce uchu poskytuje potěšení. Ve zbývajících modech 1, 2, 3, 4, 8, 9, 10 je kvinta dělena aritmetickým středem. Takto vznikající konsonance jsou v rozporu s povahou „znějícího“ čísla, a proto je kompozice na nich založená měkká a my ji pociťujeme jako smutnou a slabou.

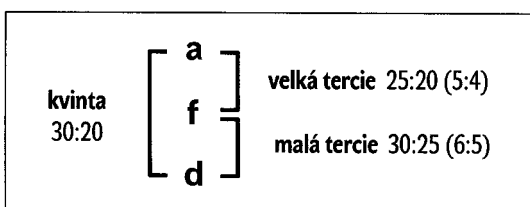
Při tomto novém rozdělení modů na dvě kontrární skupiny se u Zarlina zrodila nová interpretace modu jako tóniny, protože podstatu charakteru spatřuje v kvalitě nejnižší tercie, která je současně rozhodující při utváření dvou kontrárních trojzvuků. Objasnění přirozeného rozdílu mezi těmito „akordy“ také hledá v aritmetickém a harmonickém dělení kvinty. Metodu nalezení harmonického středu mezi dvěma členy poměru popisuje v I. části, 39. kapitole *Le Istitutioni harmoniche*. Pokud je interval, který budeme dělit, kvinta 6:4, pak nejprve získáme aritmetický střed polovinou součtu obou členů  $[(6+4) : 2 = 5]$ . Pak oba členy násobíme aritmetickým středem, abychom se dostali k poměru malých celých čísel ( $6 \times 5 = 30$ ;  $4 \times 5 = 20$ ). Nako nec mezi sebou znásobíme původní členy kvintového poměru, a tím dostaneme harmonický střed mezi malými celými čísly ( $6 \times 4 = 24$ ).

Harmonickým dělením kvinty vznikne proporce 30 : 24 : 20; první poměr 30 : 24 (zkrátíme na 5 : 4) odpovídá intervalu velké tercie, druhý poměr 24 : 20 (zkrátíme na 6 : 5) vyjadřuje interval malé tercie. Touto procedurou Zarlino dospěl k trojzvuku složenému z velké a malé tercie.

<sup>15</sup> Zarlino „znějící“ číslo je výrazem jeho přesvědčení, že hudební materiál je plozen dvěma protikladnými principy, aritmetickým a harmonickým dělením celku do dvou částí. Protože také duše byla zplozena tímto protikladným principem dělení, hudba podle převahy jednoho nebo druhého principu působí na stejné části duše a způsobuje v ní afekt. Zarlino se snaží přesně stanovit, které hudební výrazové prostředky jsou protikladné podle principu „znějícího“ čísla, aby mohl určit, jaký afekt budou při působení na stejnou část duše vyvolávat.



Aritmetickým dělením se naopak dospěje k proporci 30:25:20, což odpovídá trojzvuku složenému z malé a velké tercie.



Zarlino demonstruje harmonické dělení kvinty v tabulce (Př. č. 6), která vychází z Boëthiovy číselné nauky, z níž také přebírá způsob označování proporčních poměrů.

3 sesquialtera 2	
DIVISIONE ARITHMETICA	
sesquialtera	
divisore	
6 sesquiquinta	5 sesquiquarta 4
DIVISIONE HARMONICA	
sesquialtera	
divisore	
30 sesquiquarta	24 sesquiquinta 20

PŘ. Č. 6 – ZNÁZORNĚNÍ ARITMETICKÉ A HARMONICKÉ PROPORCE KVINTY – ZARLINO: *LE ISTITUTIONI HARMONICHE*, I, KAP. 39, S. 51

Poměr kvinty 3:2 náleží do „superpartikulárních“ poměrů, tzn. že v nekonečné řadě rozvíjení tohoto poměru (3:2, 6:4, 9:6, 12:8 atd.) vždy větší číslo přesahuje menší o jeho polovinu, a proto je tento poměr nazýván *sesquialtera*. Aritmetickým dělením kvinty vznikne proporce, která je složena ze dvou poměrů: 6:5, 5:4. Zarlino tak dospěl ke kombinaci dvou podtříd „superpartikulárních“ poměrů: 6:5 je 4. podtřída, v níž větší číslo přesahuje menší o jeho pětinu a nazývá se *sesquiquinta*; 5:4 je 3. podtřída, v níž větší číslo přesahuje menší o jeho čtvrtinu, a proto se označuje *sesquiquarta*. Označení *sesqui-*

*altera, sesquitertia, sesquiquarta, sesquiquinta* atd., která jsou stále používána v renesančních hudebních spisech, odkazují ke kvalitě „superpartikulárních“ poměrů, které jsou vedle poměrů „multiplikativních“ pokládány za hlavní určení hudebních konsonancí. Při harmonickém dělení kvinty se vytvoří proporce, v níž je pořadí poměrů 6:5 a 5:4 obrácené. Protože Zarlino obecně považuje harmonické dělení za základ utváření stavebních kamenů hudby, vše, co z něho vzniká, je dokonalejší než to, co vzniká z aritmetického dělení.

Používáním argumentu aritmetického a harmonického dělení Zarlino naplnil dobový požadavek *imitazione della natura*, nápodoby přírody a prokázal, že protikladnost dvou základních trojzvuků je přirozená. Tuto kontrárnost vyjádřil i rozdílem jejich afektivního charakteru: „tvrdý“ trojzvuk nazval *allegro* (veselý), „měkký“ trojzvuk *mesto* (smutný). Podobně charakterizoval i trojzvuky s kvartou (*Le Istituzioni harmoniche*, III, kap. 60). Trojzvukům složeným z kvarty + malé tercie a z velké tercie + kvarty (v rámci dnešní terminologie to jsou mollový kvartsextakord a mollový sextakord) přisoudil *effetto tristo*, smutný účinek.

## 7. CHROMATIKA VERSUS DIATONIKA

Nestávalo se příliš často, že by úsilí o inovaci dobové hudby mohlo přivést hudebníka před soud. Ojedinelou výjimku představuje Nicola Vicentino (1511 až 1576/1577), jehož přivedla k soudnímu projednávání snaha o prosazení používání tří rodů v hudbě. Vznik a průběh sporu Vicentino zaznamenal ve spise *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica* (*Stará hudba uplatněná v moderní praxi*):

„Já, Don Nicola Vicentino, jsem dorazil do Říma v roce 1551 a byl jsem přítomen na soukromé akademii v domě Bernarda Acciaiuolia-Rucellaie, kde byla zpívána kompozice Regina coeli. V průběhu rozpravy o hudbě jsem se dostal do sporu s Reverendem Donem Vicentem Lusitanem, který vyslovil názor, že předváděná kompozice byla v diatonickém rodu. Já jsem naopak tvrdil, že kompozice nebyla v čistém diatonickém rodu a že současné hudební kompozice jsou z velké části smíchány ze tří rodů, diatonického, chromatického a enharmonického. Aniž bych chtěl zdlouhavě líčit podstatu našeho sporu, krátce sdělím, že jsme dali v sázku dva zlaté scudi a dohodli jsme, že dva zvolení soudci vyřeší naši rozepři a vystaví nenapadnutelný verdikt ve prospěch jednoho z nás.“<sup>16</sup>

Nicola Vicentino: *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica*.

Roma 1555, IV, 43, s. 95

<sup>16</sup> Vicentino zařadil obsáhlý popis sporu včetně citací dokumentů do závěrečné kapitoly IV. knihy. Uvedenou citací kapitola začíná.

Samotné veřejné soudní líčení začalo na počátku června 1551. Nejprve při prvním sezení 2. června Vicentino i Lusitano<sup>17</sup> potvrdili předmět sporu a poté byli zvoleni dva soudci z Papežského sboru, Bartolomeo Escobedo a Ghiselin Danckerts. Projednávání začalo 4. června, ale protože Danckerts byl v osobní záležitosti mimo Řím, rozsudek nebyl vynesen. Když se následujícího dne Danckerts vrátil do Říma, odmítl zápis z jednání a vyžádal si od Vicentina a Lusitana písemnou argumentaci. Nicméně 7. června se konalo poslední sezení, při kterém se oba účastníci sporu dostali do dlouhých diskusí, v nichž argumentovali častými odkazy na staré autority. Protože se rozprava o teoretickém problému stala pro soudce nepřehledná, byli oba vyzváni, aby na závěr přečetli písemné vyjádření, které museli sepsat pro Danckertse. Ještě téhož dne byl vynesen a stvrzen rozsudek, který jako vítěze sporu určil Lusitana.

Při následné písemné obhajobě svého rozhodnutí Danckerts uvedl, že přitěžující okolností pro Vicentina bylo, že falšoval dokument tím, že do něho třikrát dodatečně připsal slovo *semplice*. Vicentino skutečně třikrát rozšířil výraz „diatonický“ o *semplice*, aby tím zdůraznil, že v této části argumentů mluví o „čistém diatonickém rodu“. Právě tento jeho prohrěšek, kterým spor prohrál, ovšem nejlépe objasňuje, co Vicentino myslel smícháním rodů. Základní argument zní: pokud se v melodii vyskytuje interval malé nebo velké tercie, je čistý diatonický rod jejich přítomností znehodnocen a transformuje se do smíšeného diatonického rodu. Pokud by jeho vysvětlení bylo pochopeno, mohl Vicentino snadno prokázat, že dobová kontrapunktická kompozice tyto intervalové postupy obsahuje v melodiích hlasů. Vydělení malé a velké tercie z charakteristických melodických intervalů diatonického rodu znamená, že je Vicentino chápal jako charakteristické intervaly dalších dvou rodů, chromatického a enharmonického. Takže melodická linie složená pouze z tónů diatoniky by mohla být smíchána z různých rodů, pokud by obsahovala jejich charakteristické intervaly. Argument je sice logicky správný, ale nesprávně aplikovaný. Jestliže byl dobový hudebník školen v nauce, která stanovovala, že dobová hudba používá tóny diatonického rodu, musel považovat za zcela kuriózní názor, že hudba, která bude používat pouze tyto tóny, může být za určitých okolností smíchána ze dvou nebo dokonce ze tří rodů.

Když v roce 1555 Vicentino vydal spis *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica*, jeho záměr zavést do hudby vedle diatonického také chromatický a enharmonický rod se stal srozumitelnější. Ve Vicentinově systému chromatický rod zavedl do hudební kompozice tóny mimo diatoniku a enharmonický rozšířil tónový materiál o „mikrointerval“y“. Dosavadní metoda vysvětlování nediatonických tónů pomocí principu *musica ficta* byla nahrazena zcela novým systémem určování tónů.

<sup>17</sup> Vicentino Lusitano (?–po 1561) byl původem portugalský zpěvák, který působil v Papežském sboru v Římě. Je autorem tradiční kompoziční nauky *Introduitione facilissima, et novissima, di canto fermo, figurato, contraponto semplice, et in concerto, con regole generali per far fughe differenti sopra il canto fermo, a 2, 3 et 4 voci, et compositioni, proportioni, generi. s. diatonico, cromatico, enarmonico* (Roma, 1553), v níž znovu obhajuje své stanovisko k používání rodů v dobové hudbě.

Zrekapitulujme si vývoj do Vicentinova radikálního řešení. *Musica ficta* byla oblastí teorie hudby v předcházejících staletích, která měla patent na vysvětlení tzv. akcidentních tónů (grafické značky, které označovaly změnu výšky tónu, se nazývaly akcidenty); tedy tónů, které byly tzv. „mimo ruku“ – myšlena je tím „guidonská ruka“, která obsahovala jednak pouze diatonické tóny, jednak sloužila jako pomůcka pro aplikaci hexachordu (ze systému tvrdého, měkkého a přirozeného hexachordu vyplýval diatonický půltón *mi-fa* mezi tóny *b-c*, *a-b*, *e-f*). Akcidentní tóny se vysvětlovaly transpozicí hexachordu.

Tóny mimo diatoniku (tedy mimo systém ruky) byly především od 13. století ve vícehlasé hudbě vynucovány „kadenčním“ děním (tzv. *clausuly*), v němž bylo třeba některé tóny o půltónu zvýšit nebo snížit. Oproti „pravdivé“ hudbě (*musica vera*) nebo také „správné“ hudbě (*musica recta*) se objevila „klamná“ hudba (*musica falsa*) nebo častěji „předstíraná“ hudba (*musica ficta*).

O barevné funkci těchto „předstíraných“ tónů mluví ve svém spise již Marchettus z Padovy (*Pomerium in arte musicae mensuratae*, 1309), v němž místo *musica ficta* navrhl označení *musica colorata* (jako latinského ekvivalentu *chromato*). Prodoscino de' Beldomandi v traktátu *Contrapunctus* (1412), V. kniha, 2. kapitola, píše o tom, že *musica ficta* byla vynalezena kvůli zabarvení některých konsonancí.

Zájem o antickou řeckou teorii „barvy“ v hudbě se objevil až na sklonku 15. století. Řečtí teoretikové v této souvislosti používali termín *chroma*, který obecně označoval barevný kontrast nebo barevný rozdíl, nejčastěji mezi bílou a černou. Antická teorie rodů tetrachordu (*genos*) je postavena na těchto „barevných“ rozdílech, které se uskutečňují mezi dvěma pevnými body, které jsou dány intervalem kvarty, uvnitř něhož jsou dva vnitřní tónové stupně pohyblivé.

Italský termín *genere* (rod) vychází z původního starořeckého *genos* a z latinského výrazu *genus*. V návaznosti na antickou teorii hudby tyto termíny označovaly tónový rod. Nemají proto v tomto období nic společného s pozdějším používáním ve smyslu durový a mollový rod v tonální harmonii. *Genos* (*genus*, *genere*) je trojí: diatonický, chromatický a enharmonický. Přestože o těchto rodech podává poměrně přesnou informaci Boëthius, v teorii hudby se s nimi poměrně dlouho nepracovalo. Návrat tónových rodů do teorie hudby souvisí s rokem 1480, kdy Franchino Gaffurio do své první tištěné práce *Theoricum opus musicae discipline* zařadil kapitolu „De tribus tetrachordum generibus“ (V. kniha, 2. kapitola), v níž podává stručný popis tří tónových rodů. Podrobnější popis rodů pak Gaffurio zařadil do svého nejrozsáhlejšího díla *De harmonia musicorum instrumentorum* (1518). Gaffurio ovšem pouze podává teoretický výklad tří rodů a nezabývá se možností jejich vzájemného propojení nebo praktického používání. Nicméně jeho obnova chápání tónového prostoru v tetrachordovém členění se stane závaznou pro následující generace a bude kombinována s členěním kvintovým a oktávovým. Antickou autoritou v této věci je pro všechny teoretiky především Ptolemaios, podle jehož definice je každý tónový rod charakteristickým způsobem určen vzájemným poměrem intervalů, které společně vyplňují kvartovou konsonanci. Tato typická řazení intervalů vytvářejí odlišné *species* (druh), *genus* (rod) a *chroai*

(*barvy*), přičemž jednotlivé intervaly mohou být naprosto přesně matematicky vyjádřeny.

Vicentino ve sporu s Lusitanem svou argumentaci opřel o rozlišení charakteristických intervalů v jednotlivých rodech. V diatonickém rodu jsou obě tercie složené (*composto*) – malá tercie z celého tónu a půltónu, velká tercie ze dvou celých tónů. Podle Vicentina se malá tercie v nesloženém tvaru (*triemitono incomposto*) vyskytuje pouze v chromatickém rodu a nesložená velká tercie (*dittono incomposto*) v enharmonickém rodu. Podrobný výklad rozdílu mezi složenými a nesloženými intervaly je umístěn do 18. až 39. kapitoly I. knihy *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica*. Rozdíl mezi těmito dvěma typy intervalů tvoří samotný základ celé Vicentinovy nauky o používání tří hudebních rodů. Složenost nebo nesloženost intervalu určuje jeho melodická kvalita, nikoli harmonická. To znamená, že například malá tercie je v melodickém postupu nesloženým intervalem (*triemitono incomposto*), pokud jeden tón postupuje k druhému v tomto intervalu. Postupuje-li ovšem melodický hlas nejprve celým tónem a pak půltónem, vytváří se mezi prvním a třetím tónem interval malé tercie, který Vicentino označuje jako složený (*triemitono composto*). V uvedeném příkladu (Př. č. 7) je názorně demonstrována podstata rozdílu mezi kvalitou stejných intervalů. Výskyt charakteristického intervalu hudebního rodu v melodickém postupu je tak pro Vicentina jedním ze znaků přítomnosti tohoto rodu v kompozici. Právě tento zcela nový způsob určování intervalů zatemnil Vicentinovu metodu aplikování všech rodů, protože pouhý výskyt nesloženého intervalu v diatonickém melodickém postupu ho vedl k mylnému názoru, že se k diatonice přimíchává jeden ze dvou dalších hudebních rodů. Je proto pochopitelné, že tento výklad musel narazit na odpor. Jestliže Lusitano argumentoval tvrzením, že současný skladatel komponuje pouze v diatonice, protože se v žádné hudební kompozici nevyskytuje „úplný tetrachordový postup“ (*progresso integro*) chromatického nebo enharmonického rodu, pak měl z hlediska dosavadního určování výběru tónů jednoznačnou pravdu.



Př. č. 7 – ROZDÍL MEZI NESLOŽENOU A SLOŽENOU MALOU TERCÍÍ, *TRIEMITONO INCOMPOSTO-COMPOSTO*  
(NICOLA VICENTINO: *L'ANTICA MUSICA RIDOTTA ALLA MODERNA PRATTICA*, I, KAP. 27, S. 21)

Další Vicentinův výklad rodů v *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica* přináší systémové řešení, které se stalo skutečným základem používání chromatického i enharmonického rodu v dobových kompozicích. Chromatický rod Vicentino pojímá jako proměnu (*tramutatione*) diatonického rodu. S oporou Boëthiova výkladu tetrachordů a kvartových, kvintových a oktávových druhů buduje systém, který ústí do vytvoření chromatických a enharmonických modů,



kteřé jsou skutečným výrazovým protikladem k diatonickému systému modů. Vicentinův systém je však jeho vlastním a nesprávným výkladem diatonické *systema teleion* a její přeměny na chromatický a enharmonický rod, protože v původním řeckém systému nedocházelo k vytvoření rodových protikladů způsobem, který Vicentino navrhuje a používá a který dále vysvětlíme.

Gaffurio založil tradici výkladu utváření diatonických modů jako kombinací kvartových a kvintových druhů, jejichž propojením vzniká oktávový druh. Vicentino nejprve ve III. knize rekapituluje ustálenou nauku o diatonickém systému a od 36. kapitoly začíná demonstrovat nejprve chromatický a potom také enharmonický systém. Rozdíl rodů je především založen v odlišném způsobu „plození“ tónů (význam řeckého výrazu *genos* je rození, plození) v prostoru kvarty a kvinty. Diatonické kvartové druhy vznikají vyplňováním prostoru kvarty dvěma celými tóny a jedním půltónem. Jejich kombinací vznikají tři diatonické kvartové druhy, které se promění (*tramutazione*) v chromatické tím, že celý tón je nahrazen půltónem a půltón, který je základem charakteru diatoniky, je proměněn v malou tercii, která je charakteristickým intervalem chromatického rodu. Vicentino tuto proměnu rodů tří kvartových druhů demonstruje v 36. kapitole III. knihy (srovnej s Př. č. 8a). Protože stejný princip proměny intervalů používá také u čtyř diatonických kvintových druhů, je prostor kvinty u všech chromatických kvintových druhů vyplněn čtyřmi tóny na rozdíl od tří tónů diatonických. To znamená, že diatonický kvintový druh je sestaven z pěti tónů, zatímco chromatický ze šesti. K rozšíření počtu tónů dochází z toho důvodu, že jediný půltón diatonického kvintového druhu se proměňuje v jednu malou tercii chromatického kvintového druhu a zbývající prostor je vyplněný půltóny (srovnej s Př. č. 8b). Stejně jako v případě diatonického oktávového druhu je i chromatický kombinací tří kvartových a čtyř kvintových druhů (srovnej s Př. č. 8c). Protože se chromatický kvintový druh rozšířil o jeden tón, všechny chromatické oktávové druhy jsou složeny z devíti tónů oproti osmi tónům druhu diatonického. To znamená, že všechny chromatické mody, které jsou tvarově totožné s příslušným oktávovým druhem, se mění na „oktatoniku“ oproti diatonické „heptatonice“. Naprosto stejným způsobem Vicentino konstruuje enharmonické mody. To znamená, že základ proměny spočívá v nahrazení diatonického celého tónu mikrointervalem, který Vicentino označuje *diesis*,<sup>18</sup> a v proměně diatonického půltónu do enharmonické velké tercie, která je charakteristickým intervalem tohoto rodu. Protože se v enharmonickém „rození“ tónů v kvartových a kvintových družích výrazně zvyšuje počet tónů, je každý enharmonický modus sestaven z 13 tónů.

<sup>18</sup> Celý Vicentinův tónový systém je postaven na přijetí zásad Ptolemaiova diatonického syntonického ladění. Na základě vlastní metody dělení velký celý tón rozkládá do pěti *diesis*. Čtyři *diesis* tvoří malý celý tón, tři velký půltón, dva malý půltón. To znamená, že *diesis* je polovinou malého půltónu a čtvrtinou malého celého tónu. Vicentino kvůli přehlednosti systému tóny, které jsou od sebe v modu vzdáleny o *diesis*, graficky označuje jako stejný tón, ale tón o *diesis* zvýšený vyznačuje tečkou nad notou.

<b>A</b>	Prima	Prima	Seconda	Seconda	Terza	Terza
	Quarta	Quarta	Quarta	Quarta	Quarta	Quarta
	Diatonica	Cromatica	Diatonica	Cromatica	Diatonica	Cromatica

Tři chromatické kvartové druhy

<b>B</b>	Prima quinta	Prima quinta	2. quinta	2. quinta
	Diatonica	Cromatica	Diat.	Crom.

3. quinta	3. quinta	4. quinta	4. quinta
Diat.	Crom.	Diat.	Crom.

Čtyři chromatické kvintové druhy

Sedm chromatických oktávových druhů

<b>C</b>	Prima ottava	Seconda ott.	Terza ott.
	Cromatica	Crom.	Crom.

Quarta ott.	Quinta ott.	Sesta ott.
Crom.	Crom.	Crom.

Settima ott. Crom.

PŘ. Č. 8 A, B, C – PRINCIP PROMĚNY KVARTOVÝCH, KVINTOVÝCH A OKTÁVOVÝCH DIATONICKÝCH DRUHŮ  
V CHROMATICKÉ – SVORKY UKAZUJÍ CHARAKTERISTICKÝ INTERVAL U KAŽDÉHO RODU;  
U OKTÁVOVÝCH DRUHŮ SVORKY TAKÉ VYZNAČUJÍ SLOŽENÍ Z KVARTOVÉHO A KVINTOVÉHO DRUHU  
(NICOLA VICENTINO: *L'ANTICA MUSICA RIDOTTA ALLA MODERNA PRATTICA*, III, KAP. 36–38, S. 58–59)

Důsledné aplikování chromatického modu znamená radikální změnu ve výběru tónů, které má skladatel k dispozici. Tyto „jiné“ tóny zcela promění charakter melodie a následně také souzvukovou harmonii, takže s jiným rodem se skutečně promění celkový výraz hudební kompozice. Uveďme si na jednom z Vicentinových příkladů (srovnej s PŘ. Č. 9) melodické postupy v 1. chroma-

tickém modu (dórském) – nejprve je demonstrován samotný chromatický modus, po kterém následuje krátký melodický úsek.<sup>19</sup>



Př. č. 9 – VICENTINOVA DEMONSTRACE 1. CHROMATICKÉHO MODU A MELODICKÉHO ÚSEKU V TOMTO MODU (NICOLA VICENTINO: *L'ANTICA MUSICA RIDOTTA ALLA MODERNA PRATTICA*, III, KAP. 39, s. 59)

Používání chromatického i enharmonického rodu ve vícehlasé kompozici je třeba v první řadě chápat z hlediska melodických (horizontálních) postupů jednotlivých hlasů, v nichž se projevuje charakter rodu. Ve III. knize, kap. 55 Vicentino uvádí příklad aplikace chromatického rodu v kompozici *Hierusalem, convertere ad dominum*, kterou označuje jako fugu. Ve všech hlasech se imitace objevuje motiv, který využívá postupy chromatického kvartového druhu – dva půltóny a malou tercii (Př. č. 10)

The score consists of five staves, each representing a different voice. The lyrics are: "Hie- ru- sa- lem Hie- ru- sa- lem, Hie- ru- sa- Hie-". The music is written in a style characteristic of the 16th century, with a focus on the chromatic and enharmonic modes. The first staff is the soprano, the second is the alto, the third is the tenor, the fourth is the bass, and the fifth is the basso continuo. The lyrics are placed below the corresponding staves.



<sup>19</sup> Vicentino ve svém spise nepřelal Glareanovo rozšíření modů na celkových 12 a používá tradiční systém osmi církevních modů s prvním modem na *d*.

Př. č. 10 – NICOLA VICENTINO: PĚTIHLASÁ FUGA *HIERUSALEM, CONVERTERE AD DOMINUM*,  
L'ANTICA MUSICA, III, KAP. 55, s. 70–71; DEMONSTRACE POSTUPŮ CHROMATICKÉHO  
KVARTOVÉHO DRUHU V JEDNOTLIVÝCH HLASECH (CD – č. 1)

V rovněž vertikální převažují nedokonalé konsonance (malá a velká tercie) v souzvuku buď velkého (*maggiore*), nebo malého (*minore*) trojzvuku. Určující je sice horizontální vedení hlasu, ale ten musí stále ve vertikále (harmonii) souznívat s ostatními hlasy podle dobových kontrapunktických pravidel o používání konsonancí a disonancí. Proto se v chromatických kompozicích začaly vedle sebe objevovat zdánlivě nesmyslné a zcela nově znějící akordické sledy terciových trojzvuků, které byly skutečnou dobovou novinkou vyvolanou v život neobvyklým vedením hlasů v rámci chromatického rodu. Aplikování tří rodů na soudobou hudbu Vicentino především doporučoval spojit s madrigalem – dejme si do souvislosti pozdější chromatické madrigalové výboje v tvorbě Luky Marenzia a zejména Carla Gesualda da Venosy.

Uplatnění všech tří rodů v jedné kompozici Vicentino uspokojivě nevyřešil ani ve svém spisu. Příklady propojení všech modů v jedné kompozici demonstruje na dvou madrigalech a jednom latinském motetě. Na jednom z madrigalů, *Madonna, il poco dolce* (Př. č. 11), si předvedme Vicentinův záměr. Tato kompozice má poskytovat pět různých způsobů výkladu, v nichž také může být realizována zpěváky – diatonicky; chromaticky; chromaticky a enharmonicky; diatonicky a chromaticky; a nakonec také společně všemi rody současně. Praktická realizace těchto způsobů je v podstatě dána notovým záznamem. Pokud z madrigalu odstraníme všechny značky pro zvýšení a snížení tónu včetně předznamenání, měla by být kompozice jenom v diatonickém rodu; s předznamenáním a se všemi zvyšujícími a snižujícími značkami se kompozice promění do chromatického rodu; tečky nad notou (v našem příkladu křížky) zvyšují označené tóny o *diésis* a v madrigalu tím propojují chromatický a enharmonický rod. Vicentino je ovšem natolik nedůsledný, že způ-

sob realizace dalších kombinací vůbec neupřesňuje. Vzhledem k výskytu řady zmenšených kvint a dalších prohřešků proti kontrapunktickým pravidlům při použití diatonického způsobu výkladu je zřejmě jediným možným způsobem realizace madrigalu jeho zapsaná podoba, tedy včetně předznamenání, a zvýšených a snížených tónů.

Ma- don- na\_ il po- co dol- c' il po-  
 Ma- don- na\_ il po- co dol- c' il po- - - co dol-  
 Ma- don- na\_ il po- co dol-  
 Ma- don- na\_ il po- co dol- ce, il po- co dol-

co dol- ce, Ma- don- na\_ il po- co dol-  
 ce, Ma- don- na\_ il po- co dol-  
 ce, Ma- don- na\_ il po- co dol- ce  
 ce, Ma- don- na\_ il po- co dol-

c' e\_ il mol- to\_ a- ma- ro, Il bre- ve ri- so\_ il  
 c' e\_ il mol- - - to\_ a- ma- ro, Il bre- ve ri- so\_ il  
 e\_ il mol- to\_ a- ma- ro, Il bre- ve ri- so, il  
 c' e\_ il mol- to\_ a- ma- ro, Il bre- ve ri- so, il





rigalu *Laura ch'el verde* z 5. knihy madrigalů<sup>21</sup> na text Petrarkova sonetu jsou chromatické intervalové postupy (klesající malá tercie a dva půltóny) použity při slovu *soavemente* (*libezně*), který ostatní hlasy (s výjimkou basu v taktech 4–6) imitují – 1. soprán a alt ovšem již pouze v půltónové chromatice bez úvodní malé tercie (Př. č. 12).

so- spi- ran- do mo- ve so- spi- ran- do mo

so- spi- ran- do mo- ve so- spi- ran- do mo- ve

so- spi- ran- do mo- ve

so- spi- ran- do mo- ve so- spi- ran- do mo-

so-

ve so- a- ve- men- te so- spi- ran- do mo- ve

so- a- ve- men- te so- spi- ran- do

so- a- ve- men- te so- a- ve- men- te so- spi- ran-

ve so- a- ve

a- ve- men- te so- spi- ran- do mo- ve

Př. č. 12 – NICOLA VICENTINO: PĚTIHLASÝ MADRIGAL *LAURA CH'EL VERDE LAURO*  
Z 5. KNIHY MADRIGALŮ, MILANO 1572 (CD – č. 3)

<sup>21</sup> *Madrigali a cinque voci di l'arcimusicò don Nicola Vicentino*. Milano, vyd. Paolo Gottardo Pontio, 1572. Tato sbírka madrigalů je jediná, která se z vydaných Vicentinových madrigalových sbírek dochovala.

V roce 1558 se ke sporné otázce používání tří rodů v současné hudbě vyjádřil také Zarlino ve spise *Le Istitutioni harmoniche*, přičemž opravil mnohé Vicentinovy omyly. Ve III. části, 75. kapitole se objevuje první odchylka od Vicentina. Zarlino prohlašuje za hlavní znak změny diatonického rodu v chromatický použití chromatického půltónu, v dobové terminologii *semitonum*, který je ovšem chromatický pouze v tom případě, kdy alespoň jeden ze dvou tónů je „alterovaný“, tedy označený pomocí *segni accidentali*, akcidentálních značek. Kompozice bez těchto značek je čistě diatonická, protože všechny půltóny, které se v ní vyskytují, jsou také diatonické. Proto je podle Zarlina základem hudební kompozice diatonika, v jejímž rámci mohou být pouze určité části v chromatickém rodu. Jeho rekonstrukce přeměny diatonického tetrachordu do chromatického a enharmonického je historicky přesná. Ve III. části, 72. kapitole nejprve představuje rozdělení tetrachordů v diatonickém uspořádání *systema teleion* a pak tetrachordy převádí do chromatického a enharmonického uspořádání (Př. č. 13)

Tetr. hypaton.                      Tetr. Meson.



ORDINE DIATONICO.

Tetr. diezeug.    Tetra. hyperboleon.    Tetra. Synemenon.



Tetra. hypaton.                      Tetra. Meson.



ORDINE CHROMATICO.

Tetra. diezeug.    Tetra. hyper.    Tetra. synemennon.



Tetra. hypaton.                      Tetra. Meson.



ORDINE ENHARMONICO.

Tetra. diezeug.    Tetra. hyperb.    Tetra. Synemennon.



PŘ. Č. 13 – DIATONICKÝ, CHROMATICKÝ A ENHARMONICKÝ TÓNOVÝ SYSTÉM, *SYSTEMA TELEION*;  
ZARLINO: *LE ISTITUTIONI HARMONICHE*, III, KAP. 72, S. 281;



Zarlino uplatňuje jinou metodu na tvoření chromatického a enharmonického modu, čímž především počet jejich tónů zůstává stejný jako u diatonického modu. Vicentinův a Zarlínův oktávový druh se tak od sebe výrazně odlišují (Př. č. 14).

Př. č. 14 – SROVNÁNÍ ZARLINOVA A VICENTINOVA CHROMATICKÉHO OKTÁVOVÉHO DRUHU

V 73. kapitole III. části Zarlino uvádí příklady převádění diatonické melodické linie *canto fermo* do chromatického a enharmonického rodu, aby dokázal, že v hranicích obou rodů nelze k jednohlasu přidávat další hlasy, protože by nemohly vytvořit přijatelné souzvuky (Př. č. 15). Zarlino tak uzavírá, že v čistých rodech (kromě diatonického) se nedají uplatnit kontrapunktická pravidla, a dále se již touto problematikou nezabývá. Na základě těchto argumentů Zarlino zastává názor, že chromatický a enharmonický rod se ve vícehlasé kompozici nevyskytují samostatně, ale vždy jsou pouze přimíchány k diatonickému základu.

Př. č. 15 – ZARLINO: *LE ISTITUZIONI HARMONICHE*, III, 73; PŘÍKLAD PŘEVÁDĚNÍ MELODIE Z DIATONICKÉHO RODU DO CHROMATICKÉHO A ENHARMONICKÉHO

Poslední kniha ve Vicentinově spisu je návodem ke konstrukci speciálního nástroje, tzv. *archicembala*, který by umožnil hru chromatické a zejména enharmonické hudby. Jedno z nejvýznamnějších center pro výzkum a realizování chromatických a enharmonických skladeb bylo na dvoře vévody d'Este ve Ferrare, kde Vicentino působil také jako učitel příslušníků rodiny vévody Ercola II. Ferrarský stavitel cembal Caesar de Pollastris se podílel na výrobě archicembala podle Vicentinova návrhu. Po Vicentinovi později převzal roli experimentátora v nové hudbě Luzzasco Luzzaschi. Ferrarský humanistický kroužek je typickým příkladem dobových snah o naplnění antických ideálů. Proti diatonické hudbě, která byla provozována na veřejných slavnostech a prostranstvích pro „lidové“ uši, byla stavěna chromatická a enharmonická hudba, která mohla oslovit pouze kultivovaný sluch urozených lidí, a proto měla být provozována v uzavřených akademiích při mimořádných událostech k počtě významných osobností a „hrdinů“. V letech 1594–1596 pobýval ve Ferrare Carlo Gesualdo da Venosa<sup>22</sup> po svatbě s Eleonorou d'Este, dcerou ferrarského vévody Alfonse II. Právě tento pobyt v okruhu chromaticko-enharmonických experimentů měl zásadní vliv na Gesualdův pozdní kompoziční styl. Monteverdi, který se v devadesátých letech několikrát ve Ferrare objevil, svou 4. knihu madrigalů věnoval právě Alfonsu II. d'Este.

Vicentino svůj systém založil na nesprávném výkladu proměny diatonického rodu do chromatického a enharmonického. Nicméně jeho návod na praktické kompoziční využití jednotlivých rodů se stal základem pro rozšíření diatoniky mimo oblast tradičního výkladu nediatonických tónů, který nabízela *musica ficta*. Další generace skladatelů se pouze musely vyrovnat s celou řadou Vicentinových chyb a nedůsledností.

<sup>22</sup> Ratte uvádí, že Luzzaschi roku 1594 Gesualdovi věnoval svou 4. knihu madrigalů – Ratte, Franz Josef: *Die Temperatur der Clavierinstrumente*. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1991, s. 397.

## VI. Revoluce *italského hudebního humanismu*

### 1. ITALSKÉ POETICKÉ KONCEPCE V PRVNÍ POLOVINĚ 16. STOLETÍ

„Malba je kouzelnice, která v nás budí největší úžas. Dokáže nás přesvědčit nejevidentnější lží, že je ryzí pravdou.“<sup>1</sup>

Tímto aforismem uvedl první kapitulu knihy *Umění a iluze*<sup>2</sup> Ernst Hans Gombrich jako výstižnou sentenci obsahu celé práce, která se zabývá psychologií obrazového znázorňování.

Stačilo by zaměnit slovo „malba“ za „hudba“ a vyšla by nám formulace, která by vystihovala většinový názor humanistů 16. století na mocnosti hudby. Obnovovaným ideálem hudebního humanismu bylo spojení hudby a poezie na antický způsob, který by opět v posluchačích vyvolal „úžas“, kterého, jak se ostatně humanisté také shodovali, obě umění kvůli dávné rozluce již nebyla mocna. Úžas, který nám řecký rétor Gorgias zachoval v krásné zkratce: „Slovo (doplňme – také tón) je velký čaroděj, který pomocí velmi malého a skrytého orgánu (jazyka) vyvolává věci božské míry. Je totiž schopno utišit strach, odstranit starost, vyvolat radost i znásobit soucit.“ (*Helenes enkomiôn – Chvála Heleny*). Variace vyjmenovaných účinků byla připisována také unii poezie a hudby; a objevují se ve všech dochovaných antických spisech o hudbě, básnictví a rétorice.

V italských poetikách cinquecenta lze již od počátku sledovat usilovnou snahu o aplikaci antických gramatických a rétorických postulátů do dobové básnické tvorby. Jedním z prvních nejlivnějších poetiků byl Pietro Bembo,<sup>3</sup> který do výběru zvukového materiálu básně vnesl distinkci *gravità* – *piacevolezza* a demonstroval ji na analýze geneze Petrarkových veršů. Na základě nalezených pramenů zjistil, že Petrarca přepracovával své verše tak, aby dosáhl co nejlepšího zvukového účinku. *Gravità* dodává básni zvukové kvality, které mají vyvolávat dojem umírněnosti, důstojnosti, vznešenosti a velikosti. Kontrární *piacevolezza* zahrnuje zvuky, které jsou kvalitami půvabu, sladkosti, uhlazenosti, hravosti a ostrovtipu. Z hlediska materiálu básně jsou tyto kvality rozdílem v rytmu, rýmu, počtu slabik, přízvucích, samohláskách a souhláskách.

<sup>1</sup> „La peinture est la plus étonnante magicienne; elle sait persuader, par le plus évidentes faussetés, qu'elle est la vérité pure.“ Liotard, Jean Etienne. *Traité des principes et des règles de la peinture*. Genève 1781.

<sup>2</sup> Gombrich, Ernst Hans: *Umění a iluze*. Odeon, Praha 1985, s. 47.

<sup>3</sup> Jeho otec Bernardo Bembo byl benátským vyslancem ve Florencii v letech 1474–1475 a příznivcem florentské Akademie. André Chastel uvádí, že se účastnil akademických turnajů v elokvenci (působivosti řečnického výkonu). Řečnické výstupy sice měly být nápodobou antických zaříkání, ale schůzky nakonec vyznívaly smutně. Proto je Ficino začal oživovat svým zpěvem za doprovodu lry (Chastel, André: *Marsile Ficin et l'art*. Droz, Genève 1954, s. 11).

Ve spise *Prose della volgar lingua* (1525), ve druhé knize<sup>4</sup> uvádí několik příkladů Petrarkových postupných oprav zvukových kvalit básní. Například na dvou řádcích konečné verze verše

*Voi, ch'ascoltate in rime sparse il suono  
Di quei sospir ond'io nudriva 'l core*

Bembo ukazuje, že ve druhém řádku nejprve Petrarca použil sled slov  
*Di quei sospir, de' quai nutriva il core.*

Nejprve *Di quei* změnil na *Di ch'io*, protože první kombinace připravovala následující *de' quai* o nenucený půvab. Nicméně později se vrátil k *Di quei*, ale v další části řádku vybral slova *ond'io a nudriva*, protože mají kulatější a zvučnější tvary; a změnou *sospir* na *sospiri* dosáhl větší jasnosti a líbeznosti zvuku. Bembo klasifikuje slova podle zvukových kvalit na „ladná“, „mdlá“, „hutná“, „těsná“, „jasná“, „suchá“, „lehká“, „hrubá“, „pomalá“, „rychlá“ atp. Tyto kvality v různých slovních kombinacích poskytují stupňující se účinek (*Voi, ch'ascoltate*) nebo sestupnou kadenci (*Voi ch'in rime ascoltate*).

Bembo touto analýzou zvukových kvalit verše změnil dobové čtení Petrarky a zahájil postupný proces odvozování kontrárních afektů ze samotné materie poezie, a nikoli pouze ze slovních významů.

Palisca odkazuje na studii *Pietro Bembo and the Literary Origins of the Italian Madrigal* Deana T. Mace<sup>5</sup>, v níž autor rozvíjí teorii, že Bembovo nové čtení Petrarky ovlivnilo nejen rozvoj hudebního madrigalu, ale také zahájilo jiný způsob zhudebňování Petrarkových básní, který postupně nahrazoval konvenční způsob zhudebnění verše ve frottole, ódě nebo canzoně.

Vladimír Godár porovnal spis Dionýsia z Halikarnasu *Peri synthéseós onomatón* (*O kompozici výrazů*) s Bembovou teorií kontrárních zvukových kvalit verše a dospěl k názoru, že Dionýsios by mohl být Bembovým nepřiznaným pramenem.<sup>6</sup> Dionýsiova základní opozice *bédoné-kalon* se skutečně shoduje s výše popsanou charakteristikou Bembovy opozice *gravità-piacevolezza*. *Hédoné* pod sebe zahrnuje kvality půvabu, kouzla, libozvučnosti, sladkosti, přesvědčivosti. Naproti tomu *kalon* obsahuje kvality nádhernosti, vznešenosti, důstojnosti, vážnosti. Také Bembovo rozlišování pramenů afektivních kvalit na *suono*, *numero*, *variazione* má svůj ranější protějšek v Dionýsiově rozlišení *melos*, *rhythmos*, *metabolé*. Základní funkci kontrárního odlišení afektivních oblastí přináší *suono* a *numero*. Spojování slabikových kvantit (dlouhých a krát-

<sup>4</sup> *Vernacular Prose. Le Prose di M. Pietro Bembo nelle quali si ragiona della volgar lingua*. G. Tacuino, Venetia 1525. Spis sestává ze tří knih a je psán ve formě dialogu. První dvě knihy byly dokončeny již kolem roku 1506 za Bembova pobytu v Urbinu (Raffini, Christine: *Marsilio Ficino, Pietro Bembo, Baldassare Castiglione*. Peter Lang, New York 1998, s. 75–76).

<sup>5</sup> Mace, Dean T.: *Pietro Bembo and the Literary Origins of the Italian Madrigal*. In: *The Musical Quarterly* 55, 1969, s. 65–86 (Palisca, Claude V.: *Humanism in Italian Renaissance musical thought*. Yale University Press, New Haven 1985, s. 356).

<sup>6</sup> Godár, Vladimír: *Kacírské quodlibety*. Music Forum, Bratislava 1998, kapitola „Dionýzios z Halikarnasu – neznámý autor hudobnej renesancie“, s. 46–74.

kých) nebo charakter slovního přízvuku spadají pod rytmus (*numero*). Kvalitu *piacevolezza* například z hlediska rytmu utváří přízvuk na poslední slabice, zatímco přízvuk na předposlední slabice vytváří kvalitu *gravità*. Blížkostí rýmů jako projevu *suono* v sedmislabičníku vzniká *piacevolezza*, u jedenáctislabičníku naopak *gravità*. Afektivní rozdíl je dán pomalostí nebo rychlostí střídání rýmů. Kontrárnost přináší také základní zvukové kvality – kvalitu *gravità* utvářejí souhláskové shluky kombinované s přízvučnými samohláskami *a*, *o* a s drsným *r*; krátkoslabičnost a plynulost zvuku odpovídají kvalitě *piacevolezza*. Smysl veršové kompozice ovšem spočíval ve střídání afektivních oblastí. Tuto funkci zajišťoval pojem *variazione*. Právě Petrarca podle Bemba ideálně naplňoval funkci střídání kontrárních kvalit. Často zhudebnovaný Petrarkův sonet *Aspro core et selvaggio et cruda voglia / In dolce humile angelica figura*, který ideálně vystihuje již v prvních dvou řádcích opozici základních kvalit, bude ještě předmětem naší analýzy v dalších kapitolách v souvislosti s Willaertovým zhudebněním.

Poetické teorie 16. století v návaznosti na Bemba neustále objasňovaly, proč jsou v umění zvukové prostředky v protikladu k diskurzivním (slova a jejich významy). Pro chápání funkce hudby je důležité, že právě nediskurzivní prostředky byly považovány za sílu, která dokáže pohnout afekty (to odpovídá časté formulaci *muovere dell'affetti*). Mezi tyto hudební nediskurzivní prostředky byly počítány: harmonie, rytmus, barva a poloha hlasu, struktura modů, tónin, melodie.

V první polovině století vycházely poetické teorie především z latinských autorů: Cicerona, Quintiliana a Horatia. Aristotelés začal být interpretován později, zhruba od poloviny století, ale se zvýšením zájmu o rekonstrukci antického dramatu začal v 80. letech přebírat dominantní pozici. Klasická rétorika dodala italským poetikám tři základní funkce umění, které jsou téměř vždy uváděny v infinitivní formě. Umění tak má:

1. poučovat – *docere*;
2. pohnout – *movere*;
3. potěšit – *delectare*.<sup>7</sup>

Rétorika pěstovala tyto přesvědčovací (persuázní) kvality především z hlediska hlavní potřeby řečníka, to znamená pro potřeby soudní obhajoby, která vyžadovala komplementární propojení všech tří funkcí. Nejprve musel řečník v dokazovací části přesvědčit logickými argumenty tak, aby publikum poučil; současně se musel publiku zalíbit a nakonec v něm probudit patřičné city. Z hlediska samotných teorií umění v 16. století byly nejdůležitější funkce *movere* a *delectare*, protože se v nich realizoval rozdíl mezi *ethosem* a *pathosem*.

*Ethos* byl základem antické etiky a ve své etymologii označuje proces „postupného přivykání“. Platón na základě *ethosu* rozlišoval charakter tónin. Aristotelés zanechal detailnější vysvětlení, z něhož vyplývá, že *ethos* chápal jednak

<sup>7</sup> Z dnešního hlediska bychom mohli funkci *docere* převést na informační, *movere* na manipulační, *delectare* na estetickou. Tento převod navrhl Vladimír Godár z hlediska funkční typologie v teorii komunikace (Godár, Vladimír: *Ars persuadendi*. In: Slovenská hudba XIX, 1993, č. 2, s. 266).

jako charakter, jednak jako dokazovací prostředek v rétorice. Etika člověka souvisí s jeho rozhodnutím, podle něhož se projevuje jeho kvalita, kterou představuje okruh ctností a nedostatků. Protože však ctnosti Aristotelés rozdělil na intelektuální (moudrost, chápání, úsudek) a etické (štědlost, mírnost, příjemnost), není *ethosem* člověka jeho moudrost, ale například mírný temperament. Pro umění je důležité, že řečník může napodobovat (*mimésis*) různé typy lidí a současně sám sebe představit jako ctností oplývajícího člověka, protože pouze tak získá důvěru lidí. V 16. století velmi silně působilo Aristotelovo rozdělení *ethosu* na dobrý a zlý v principu napodobování charakterů postav v tragédii a komedii.

Naproti tomu *pathos* Aristotelés chápal jako řečníkův nástroj s velmi silnou přesvědčovací funkcí, který dokáže posluchače a diváka okamžitě uvést do požadovaného afektivního stavu. Hudba sice podle Aristotela nepatřila mezi užitečnou výchovu k ctnosti, přesto jí přiznal schopnost zušlechťování charakteru na základě toho, že je podobná mravním jevům, které napodobuje v písních, tóninách a rytmech. Rozdělil písně na etické, praktické a entuziastické, přičemž k výchově doporučil pouze etické písně a dórskou tóninu (označoval ji jako tóninu středu, což odpovídá jeho estetickému a morálnímu ideálu středu, *mesotes*). Aristotelova koncepce přiřadila *ethos* k poučovací funkci. Ale v 16. století byl *ethos* nejčastěji spojován s funkcí *movere*. Neboli měl vést k ovlivnění posluchačovy vůle, ke změně jeho úsudku a přes pohnutí ovlivnit jeho rozhodování i hodnocení. Naproti tomu *pathos* ve funkci *delectare* měl okamžitý afektivní účinek na posluchače, který byl sice výraznější, ale také pouze krátkodobý. Proto humanisté postupně začali kritizovat funkci *delectare* a hlavní cíl spatřovali v mírnějším, ale dlouhodobém účinku *ethosu*. Zájem o antické tóniny, rytmy a důraz na výškové umístění melodie byl vyvolán tím, že Řekové právě tyto prostředky spojovali s *ethosem*. Podrobnější klasifikaci afektů se budeme zabývat v kapitole o humanistických rekonstrukcích antického dramatu.

## 2. MEI – AUTORITA VE VÝZKUMU ANTICKÝCH TEORIÍ HUDBY

Girolamo Mei (1519–1594) patřil v Itálii druhé polovině 16. století k nejzavščenějším znalcům antických teorií hudby. Jako florentský rodák byl v celoživotním kontaktu se svým učitelem, florentánem Pierem Vettorim, přestože se od roku 1546 až do své smrti pohyboval spíše mimo rodné město. Během pobytu ve Francii (přerušované v letech 1546–1554) se v Lyonu roku 1551 jako vynikající znalec klasické řečtiny začal zabývat výzkumem teorií hudby v dílech antických řeckých autorů. Samotný pobyt v Lyonu mohl mít pro Meie podstatný význam, protože v té době zde již několik let vyvíjely aktivitu humanistické skupiny a první francouzské umělecké salony. Toto období Meiova života však dosud nebylo důkladně prozkoumáno. Z korespon-

dence s Pierem Vettorim je však známo, že systematické studium řeckých hudebních pramenů Mei zahájil až v roce 1661 po trvalejším návratu do Říma.

Mei nebyl přímým členem Bardiho florentské Cameraty, ale zřejmě na základě Vettoriho doporučení se zejména Giovanni de' Bardi a Vincenzo Galilei na něho často obraceli s konkrétními dotazy na nejrůznější problémy antické hudby, které Mei zodpovídal v dlouhých dopisových „pojednáních“. Částečně dochovaná korespondence<sup>8</sup> prokazuje, že Mei byl hlavním ideovým mozkiem florentského kroužku, i když působil „na dálku“.

První Meiovy práce, které vznikaly kolem poloviny čtyřicátých let, se zaměřovaly na zkoumání kvalit italské (toskánské) dikce.<sup>9</sup> Na rozdíl od podobných výzkumů v okruhu francouzských humanistů dospěl Mei k přesvědčení, že nepřítomnost kvantitativního rozlišování dlouhých a krátkých slabik v moderních jazycích lze nahradit vytvářením skupin slabik na základě jejich „tónových“ kvalit, které rozdělil do základní protikladné dvojice *acute* (vysoký, ostrý) a *grave* (nízký, tupý). Tyto dvě základní kvality vysvětloval jako přirozený výsledek fyziologie lidského hlasu, protože modulování hlasu a kolísání tónové výšky při promluvě chápal jako přirozenou funkci řečového mechanismu. Nejspíše na základě empirie vyzoroval a popsal utváření jednotlivých slov. Vrchol tónové výšky spojil s vyvrcholením dechového impulsu. Nezůstal pouze u výzkumu fyziologické podstaty vytváření řečových zvuků, ale současně rozvíjel teorii přenosu afektivní informace od promlouvajícího na posluchače. Vyvrcholení dechového impulsu vytvoří na slabice *acute* přízvuk, který jako jediný ze všech zvuků zasáhne smyslový orgán na jednom místě a posluchačem je tak tento „ostrý přízvuk“ vnímán jako hlavní centrum všech přicházejících zvuků. Mei se tak dostal k vypracování teorie „tónického přízvuku“, o který se opírá další rozvoj tzv. sylabotónického verše založeného na kombinaci tónových kvalit slabik oproti časoměrnému principu střídání délek jako kvantit.

Protikladem k vrcholovému tónu promluvy je zvuk, který ještě nedosáhl vrcholu nebo k němu směřuje, protože dech ještě není dostatečně rychlý a sjednocený. Mei tvrdí, že je to dech, který se kvůli své tíži nedokáže pohybovat s rovnoměrnou rychlostí. Výsledkem tohoto proudu vzduchu je tón slabiky, který je označován jako *grave*. Tato teorie může být inspirována spisem *Peri synthésis onomatón* (v latinském překladu obíhající pod názvem *De compositione verborum*) antického řeckého gramatika Dionýsia z Halikarnasu, který zejména v 11. a 19. kapitole dává slovní melodický přízvuk do souvislosti s hudební melodií. Dionýsios uvádí, že slovní melodický přízvuk se mohl pohybovat až v rozpětí kvinty (pak by největší rozdíl mezi *acute* a *grave* tvořil tento interval). Mei také odkazuje na Aristoxenovu klasifikaci pohybu vokálního tónu na kontinuální (v řeči), diastematickou (v písni) a střední

<sup>8</sup> Výběr z více než 30 dopisů publikoval Claude V. Palisca: *Girolamo Mei: Letters on Ancient and Modern Music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi* (Musicological Studies and Documents, 3. American Institute of Musicology, 1960, 1977<sup>2</sup>).

<sup>9</sup> Nepublikovaná pojednání *Della compositura delle parole a Trattato del verso toscano*.

(poetická recitace).<sup>10</sup> Střední pohyb tónu v poetické recitaci a maximální rozsah kvinty později převzal do teorie *recitativu* Jacopo Peri.

Cykklus vznikání řečového tónu prostřednictvím hlasového ústrojí a dechových impulsů tak nevytváří pouze přízvuky *acute* a *grave*, ale také celou řadu „meztónových“ poloh. Každá slabika tak obsahuje určitou tónovou kvalitu. Podle Meie mohou mít některá slova pouze *acute* melodický přízvuk, některá pouze *grave* a některá *acute* i *grave*. Podle tohoto rozdělení pak slova s *acute* melodickým přízvukem mají větší sílu a živost.

Vytláčování dechu prostřednictvím hlasového mechanismu vytváří rychlejší nebo pomalejší vibrace. Meiova teorie přirozeného jazyka je tak založena na kolísání intenzity vibrací, které je způsobováno cykly vzestupů a klesání. Při vnímání řeči nejvíce do popředí vystupují právě kvality ostrosti, výšky (*acutezza*) a tuposti, hloubky (*gravità*) hlasu jako rozdíly, které mají svoji příčinu v různých kvalitách pohybu. A smyslový orgán rozdíly kvalit hlasu vnímá podle těchto příčin.

Rozdíly kvalit hlasu a příčiny těchto rozdílů jsou dobovým a současně velmi pronikavým Meiovým příspěvkem k teorii afektů a jejich přenášení přes zprostředkující médium. Různým afektivním kvalitám odpovídají rychlé a pomalé vibrace. Při promluvě dochází k velmi různorodému smíchání zvuků, které přes ucho zasahují posluchače a začínají pohybovat jeho myslí. Například při vyrovnaném smíchání *acutezza* a *gravità* bude posluchač pocítovat *mezgane* (střední) a *temperata* (mírnou) náladu (*disposizione*).

Mei vyzoroval, že střídání *acute* a *grave* melodických přízvuků je podřízeno určitým pravidlům. Uvádí několik příkladů různých typů slabičníků a pravidla pro umístění *acute* přízvuku.

V jedenáctislabičnicku je *acute* přízvuk umístěn buď na čtvrté, nebo šesté slabice a na desáté slabice:

Di vaga fera la vestigia sparse

nebo

In cor', cui d'ogni colpa scarco trova.

V sedmislabičnicku jsou naopak *acute* přízvuky na třetí a šesté slabice:

L'amoroso pensiero.

Rytmus, který utváří toto rozmístění přízvuků v sedmislabičnicku, považuje Mei za nejtypičtější pro toskáňštinu. Nepravidelné střídání sedmislabičnicku a jedenáctislabičnicku také tvořilo hlavní veršovou formu italského madrigalu.

<sup>10</sup> Jediné dochované svědectví o rozdělení pohybu tónu na tři druhy je u Aristida Quintiliana ve spise *Peri mousike*, I. 4. Srov. Aristides Quintilianus: *On Music. In Three Books*. Yale University Press, New Haven 1983, přel. Thomas J. Mathiesen, s. 76.



Přirozená expresivnost hlasu je podle Meie podobná hudebnímu hlasu nebo nástroji a stejně jako hudba se tak může dotýkat „každého tónu kláves duše“. U ducha (*spirit*) rozlišuje tvrdou (*maggiore*) a měkkou (*minore*) sílu jako dvě základní afektivní kvality hudby. Řídícím nástrojem je ovšem vůle, podle jejíhož záměru se promlouvající i hudebník dotýkají imaginárních, přirozených „hmatníkových“ pražců a prostřednictvím ducha pak dech větším či menším tlakem na hlasový mechanismus (ale také na hudební nástroj) utváří vysoké a nízké tóny. Přenos (vůle – duch – dech – hlas [nástroj]) k posluchači je zprostředkován vibrujícím vzduchem.<sup>11</sup> Záměr vůle se tak dostává k duchu posluchače a ten rozehrává afektivní stránku duše, takřka jako by se dotýkal kláves posluchačovy mysli.

Meiův výklad přenosu afektu je také odrazem Ficinovy teorie „spiritus“.<sup>12</sup> Jestliže se význam slov utváří až v mysli posluchače, pak afektivní poselství je již součástí dechu promlouvajícího nebo zpěváka a přichází přímo do sluchového smyslu, kde se různé rychlosti pohybu překládají do „vysokých“ a „nízkých“ tónů, a tím sdělují afekt. Vibrující vzduch jako médium působí přímo na ducha posluchače, a tak přenáší afekt, který je slovním významem nesdělitelný.

<sup>11</sup> Meiova teorie byla zřejmě inspirována Aristotelovým popisem vztahu mezi slyšením, vzduchem a zvukem ve spise *O duši*.

*„Správně se říká, že prázdno je hlavní příčinou, že slyšíme. Neboť se zdá, že vzduch je něčím prázdným, a ten působí, že slyšíme, kádkoli jest souvisle a jednotně uveden v pohyb. Ale poněvadž je pružný, nezvučí, není-li udeřený předmět hladký, tu se na tomto povrchu zároveň soustřeďuje; neboť povrch toho, co je hladké, jest něčím jednotným.*

*Zvučné tedy jest to, co dovede souvisle pohybovati soustředěným vzduchem až k sluchu. Sluch jest se vzduchem úplně srostlý; a poněvadž jest ve vzduchu, tedy jakmile se pohybuje zevnější vzduch, pohybuje se také vnitřní. Proto živočich neslyší všemi částmi, ani vzduch neproniká všude; neboť oduševnělá část, která se tak má pohybovati, nemá všude vzduch. Ovšem vzduch sám o sobě, poněvadž se snadno rozptýluje, je nezvučný; zabrání-li se však jeho rozptýlení, jest jeho pohyb zvukem. Jest v uších pevně sevěren, aby neunikal a aby se dobře postřehovaly všechny rozdíly pohybu. Proto slyšíme i ve vodě, poněvadž voda pro závitý ucha neproniká k uzavřenému vzduchu, ba ani ne do ucha (...) Co však vlastně zvučí, tlučené nebo tlukoucí? Snad obojí, jenom různým způsobem. Neboť zvuk jest pohybem toho, co se může pohybovati takovým způsobem jako předměty, které odkakují od hladkých ploch, když byly proti nim hozeny (...) Rozdíly zvucných předmětů se projevují v skutečném zvuku. Neboť jako není viděti barev beze světla, tak se ani bez zvuku nerozezná ostří čili výška a tíže čili hloubka zvuku. To se říká přenesené od hmatných předmětů. Ostré totiž pohybuje smyslem v krátké době silně, těžké v dlouhé době slabě. Ale vysoký zvuk není rychlý a hluboký pomalý, nýbrž pocit jejich je takový pro rychlý pohyb v jednom případě a pro pomalý pohyb ve druhém.“*

(Aristotelés: *O duši*, 420a; přel. Antonín Kříž)

<sup>12</sup> Specifickou sílu působení hudby Ficino vidí v její podobnosti s materiálním médiem, kterým je přenášena, to znamená vzduchem, a lidským duchem – hudba, médium a lidský duch jsou tak propojeny elementem vzduchu. Hudba-píseň je produktem mysli, imaginace a afektu srdce – proto hudba slouží jako terapeutický prostředek zpětně na posluchače. Později je také přebírána jeho teorie vnímání, podle níž je smyslový orgán stejně substance jako to, co je vnímáno – ucho již v sobě obsahuje něco vzdušného. Je-li tedy lidský duch z hlediska substance vzdušný, *spiritus aereus* a je-li umístěn v uchu, pak hudební zvuky, které ožívají a oduševňují vzduch, na něj přímo působí různě rychlými pohyby.

### 3. FRACASTORO – SYMPATIE A ANTIPATIE

V roce 1546 byl v Benátkách publikován spis Girolama Fracastora<sup>13</sup> *De sympathia et antipathia rerum* (*O sympatii a antipatii věcí*), v němž se poprvé po Aristotelovi objasňuje úloha zvukových vln při přenosu zvuku. Vydání spisu se tak shoduje s obdobím Meiových úvah o přirozeně expresivní síle tónu.<sup>14</sup> Fracastorova teorie je postavena na výkladu pojmu „*sympatie a antipatie věcí*“, neboli vzájemného působení věcí, jež je založeno v protikladech (řeceno okřídlenou větou, „nejenom shody, ale také protiklady se přitahují“). Navazuje na myšlenku, že při uspořádání světa bylo „tvůrcem“ dohodnuto, že materiální elementy budou vždy inklinovat k návratu do svých přirozených pozic. Rozředěné (*rarefacta*) směřuje k návratu do zhuštěného (*condensata*) a obráceně. Také zvuk je tomuto danému principu podřízen. Fracastorova analýza vzniku zvuku je pozoruhodná již tím, že aspekt fyzikální a psychologický spojuje společným médiem, přenašečem, kterým je vzduch. Médium-vzduch popisuje jako hustou substanci, která se vychyluje do zředění nebo do většího zhuštění. Při impulsu (např. pohybem struny, napnuté kůže atp.) je vzduch stlačením zahuštěn. S ubývajícím pohybem se naopak zřeďuje, ale s následujícím pohybem opět zahušťuje. Fracastoro tento cyklus přirovnává k vlnění vody – zvukové vlny se šíří v kruhu stejně jako vlny na klidné vodní hladině po dopadu kamene. Toto kruhové vlnění jako cyklus stlačování a povolování není samo o sobě ničím, ale jeho prostřednictvím se přenášejí tzv. *species*, určité kvality (dnes bychom řekli, že vzduch přenáší ve zvukových vlnách všechny podstatné vlastnosti zvuku), které následně uvedou do pohybu náš smyslový orgán.

Zvukové vlny patří mezi množství různých pohybů přírody a Fracastoro především zajímalo, jakým způsobem se tyto pohyby stávají smyslově vnímatelnými a zda se stávají předmětem poznání. Věc není přiváděna do smyslového orgánu v celé své materii, ale pouze jako obraz, symbol této věci, pro který Fracastoro používá trochu nešťastně termín *species*. Kmitající struna hudebního nástroje nevstupuje sama o sobě do našeho smyslového orgánu. Pohyby struny vyvolávají pohyby vzduchu a z těchto dvou pohybů do smyslového orgánu proniká druhý, takže samotný pohyb struny poznáváme zprostředkovaně pohybem vzduchu, který slouží pouze jako médium přenášení *species* struny. Bez média-vzduchu nelze uvažovat o našem pocítování zvuku.

Smyslové vnímání člověka touto cestou přijímá celou řadu *species* věcí, jinak řečeno obrazů-symbolů věcí, a v rozumu jsou následně porovnávány jejich podobnosti či nepodobnosti. Touto cestou člověk dospívá k poznání, zda vnější substance věcí, které zná jako *species*, jsou ve shodě (*consensus*), nebo

<sup>13</sup> Girolamo Fracastoro (cca 1478/1483–1553) byl především lékař, který mechanistickým způsobem vysvětloval vzájemnou sympatii a antipatii věcí, vlastností těles, a vyvozoval z těchto působení nejenom vznik nálad u člověka, ale také vznik nakažlivých chorob.

<sup>14</sup> Na Fracastora se později také odvolává Vincenzo Galilei (*Dialogo della musica antica, et della moderna*, Fiorenza 1581, s. 88).

v protikladu (*dissensus*); jsou-li ve vzájemné sympatii, nebo antipatii. Fracastorova teorie tak člověku přiznává schopnost poznání vzájemného vztahu mezi jakýmkoli částmi vesmíru.

Na stejném principu Fracastoro vysvětluje, proč na sebe věci mohou působit na dálku. Pokud pohyb jedné struny uvede v pohyb i druhou strunu, a přitom jsou od sebe prostorově vzdáleny, je to dáno působením *species*, která se šíří médiem-vzduchem a na dálku opět uvádí v pohyb jinou strunu, pokud jsou obě v sympatetickém vztahu. Sympatetická vibrace dvou strun je tak založena na podobnosti vln vzduchu, které jedna struna vytváří a druhá přijímá.

*„Unisonum autem aliud unisonum commotat, quoniam, quae similiter tensae sunt cordae, consimiles aeris undationes & facere, & recipere natae sunt, quae vero dissimiliter sunt tensae, non eisdem circulationibus aptae sunt moueri, sed una circulatio aliam impedit: ictus enim cordae, motus est compositus è duobus motibus, uno quidem, quo corda pellitur ante, hoc est versus aeris circulationes, alio vero, qui retro fit, corda reducente sese ad situm proprium: si igitur mota una corda debet & alia moueri, oportet, ut in secunda talis proportio sit, ut undationes & circulationes aeris, quae impellunt, & faciunt motum ante, non impediunt motum, qui retro fit à corda: quam proportionem solum eae cordae habent, quae etiam consimilem tensionem habent: quae vero dissimilem sortitae sunt tensionem, non sese commotant, quoniam dum secundus fit motus, id est reductus cordae retro, circulatio secunda illi obuiat, & sese impediunt. unde nec motus fit ullus praeter primam impulsionem, quae intensibilis est.“*

*„Unisono uvede do pohybu další unisono, protože struny, které jsou ve stejném napětí, jsou připraveny k vytvoření a přijímání podobných vzduchových vln. Ale struny odlišného napětí nebudou uvedeny do pohybu stejným vzduchovým prouděním; jedno vzduchové proudění spíše překáže druhému. Impuls struny se skládá ze dvou pohybů; při prvním je struna tlačena ante, tedy směrem k proudění vzduchu; při druhém pohybu, který je utvořen retro, se struna vrací do své výchozí pozice. Jestliže se pohybuje jedna struna, další se musí pohybovat také. Jenomže druhá struna musí mít takovou proporci (v poměru k první), aby nepřekážela vlnám a proudění vzduchu, které první dodávají zpětný pohyb. Takové proporce mají pouze ty struny, které jsou stejného napětí. Struny o nestejném napětí si nemohou vzájemně vyvolávat pohyb, a navíc druhý návratový pohyb retro jako na překážku naráží na jiné proudění, které klade odpor k dokončení pohybu. Pak se ovšem nic nepohybuje kromě prvního impulsu, který je však neslyšitelný.“*

Girolamo Fracastoro: *De sympathia et antipathia rerum liber unus* (1546),

kap. 11 „De analogia rerum in agendo“

(ve vydání z roku 1550 na s. 94)

U strun stejného napětí je vzájemné uvedení do pohybu dáno i jejich příbuznou vnější podobou. Fracastoro volí tento jednoznačný a přehledný případ, aby ukázal, že sympatetické vibrace prostřednictvím vzduchu jako média mohou vzniknout i mezi předměty, které navenek nevykazují žádnou podobnost – popisuje zkušenost se znějícími zvony v kostele, které rozvibrovaly pouze některé sochy.

## 4. MEI – REKONSTRUKCE ŘECKÉHO SYSTÉMU MODŮ A TÓNIN

Od roku 1561, kdy se začal výzkumu teorií antické hudby věnovat soustavně, měl Mei postupně k dispozici takřka všechny prameny, o které se může opírat i dnešní badatel. To znamená, že od 16. století se již nepodařilo objevit podstatný spis o hudbě antických kultur. O rozsahu toho, co prostudoval, jsme zpraveni z dopisu, který Mei zaslal v roce 1572 Vincenzu Galileovi.<sup>15</sup>

V seznamu prostudovaných autorů a jejich spisů se objevuje osmnáct jmen. K některým autorům Mei připisuje poznámky o obsahu spisu, jeho členění nebo o připravovaném vydání.

Do skupiny „klasických“ řeckých spisů z tohoto seznamu patří:

- Aristoxenos – *Harmonika stoicheia* (*Elementa harmonica*): dvě knihy + jedna kniha *Rhythmica stoicheia*;<sup>16</sup>
- Klaudios Ptolemaios – *Harmonika*: tři knihy;
- Alypios – *Eisagógé*: řecké znaky pro tóny; stupně modů a tóny v každém rodu;<sup>17</sup>
- Nikomachos z Gerasy (Mei uvádí „Strazeno“) – *Enchiridion*;
- Aristides Quintilianus – *Peri mousike*: tři knihy;
- Plutarchos – *Harmonikon enchiridion*: uvádí, že by měl být v tisku;<sup>18</sup>
- Gaudentios – *Eisagógé*: jedna kniha;
- Bakcheios – *Eisagógé*: jedna kniha;
- Kleoneides – *Eisagógé harmoniké*;<sup>19</sup>

<sup>15</sup> Dopis uveřejnil Palisca: *Girolamo Mei: Letters on Ancient and Modern Music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardì*. Musicological Studies and Documents, 3. American Institute of Musicology, 1960, 1977<sup>2</sup>, s. 103.

<sup>16</sup> Aristoxenův spis byl v latinském Gogavinově překladu vydán v roce 1562.

<sup>17</sup> Tento Alypiův spis mohl být určitým impulsem k Meiovu prvnímu zájmu o teorie antické hudby za jeho pobytu v Lyonu v roce 1551, protože Pontus de Tyard se v *Solitaire second* (1555) zmiňuje o starém antickém spise (zřejmě právě Alypiově), z něhož získal informace o řecké hudební notaci a který mu zapůjčil přítel Maurice Scève, významný humanista z okruhu lyonských kroužků.

<sup>18</sup> Dnes je autorství Plutarcha z Chaironeie zpochybňováno. Spis je proto ve 20. století uváděn pod označením autora jako (Pseudo-)Plutarchos. Celý název spisu zní: *Harmonikon enchiridion hypagorethen ek hypagayú kata to palaion* (*Harmonická příručka vyložená bezprostředně podle tradice*).

<sup>19</sup> Mei však tento *Úvod do harmoniky* zařazuje mezi anonymní spisy, i když byl od počátku 16. století spojován se jménem Euklidovým; současně ovšem poznamenává, že také bývá připisován jistému Cleonedovi nebo Cleomedovi.

- Porfyrios – komentář k Ptolemaiovým *Harmonikám*;
- anonymy<sup>20</sup>.

Dále zmiňuje pozdní, již středověké spisy byzantských teoretiků:

- Manuél (Emanuel) Bryennius – tři knihy;
- Michaél Psellus – *Eisagógé*: poznámka o brzkém vydání;
- Theon ze Smyrny – krátká kompilace v jedné knize.

Z latinských autorů jsou zastoupeni:

- sv. Augustin;
- Boëthius;
- Censorius – *Musica*;
- Martianus Capella – *De nuptiis Philologiae et Mercurii*.

Mei ve své době proslul také jako objevitel Mesomédových hymnů, jež poskytl Vincenzu Galileovi, který je vydal ve svém spise z roku 1581. Tyto hymny vedle celé řady dalších antických a byzantských rukopisů přivezl do Itálie Giorgio Valla po své výpravě do bývalé Konstantinopole v roce 1486. Cestu uskutečnil s jediným cílem – vyhledat a přivést do bezpečí starobylé písemnosti. Rozsáhlá Vallova sbírka knih a rukopisů se dostala v 16. století do knihovny kardinála Rodolfa Pia. Do této knihovny měl Mei po návratu do Itálie přístup a v ní také našel většinu jmenovaných spisů o hudbě včetně Mesomédových hymnů.

Zájem o antickou hudbu byl u Meie zcela teoretický a možné praktické využití záměrně nechával na jiných. Pozoruhodná je ovšem jeho teorie vztahu mezi vědou o hudbě a hudební praxí. Vědu a umění od sebe ostře oddělil. Účelem a cílem vědy by mělo být poznání hranic mezi pravdou a lží. Starostí vědce by ovšem již neměla být aplikace tohoto poznání v umění. Oddělil tak umělce, který v používání „pravdy“ o hudbě, kterou mu přinesl vědecký výzkum, měl svobodnou volbu. Mei však zdůrazňuje, že povinností umělce je znát výsledky vědeckého poznání. Touto definicí vědy Mei vyargumentoval své mnohaleté výzkumy v oblasti kvalit a vlastností různých tónových systémů a jejich dílčích složek. Tento výklad vztahu mezi vědou a uměním znal Vincenzo Galilei, což zřejmě podstatně ovlivnilo jeho postupný přesun od prvních praktických pojednání k teoretickým úvahám, které se vzdalovaly dobové hudbě a naopak vytvářely „vědecký“ rámec pro budoucnost hudby nové.

Girolamo Mei podnikl nejrozsáhlejší výzkum v nejobtížnějším tématu antické hudby, v historii a teorii *tonoi*, řeckého modálního a tóninového systému. Jeho spis *De modis musicis veterum libri quatuor* z let 1566 až 1573 však zůstal v rukopisné podobě. Je rozčleněn do čtyř knih.

První kniha (dokončena 1568) se zabývá popisem patnáctitónového „velkého dokonalého systému“ (*systema teleion*), tetrachordů, tří rodů a různých ladění.

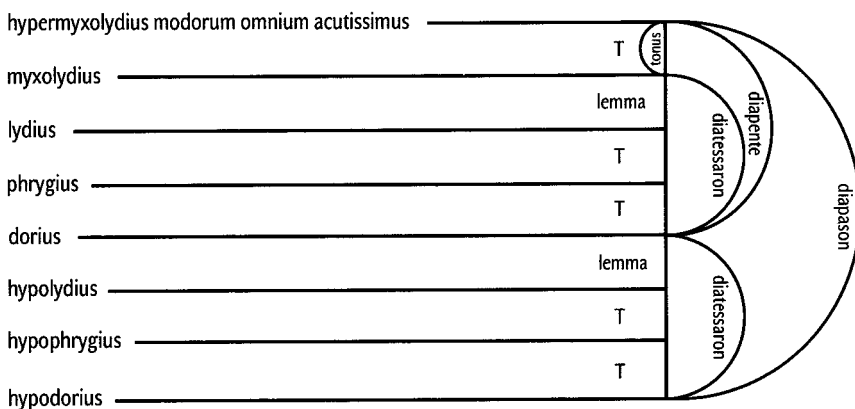
<sup>20</sup> Jedná se o čtyři krátká pojednání, která jsou dnes známa pod názvem *Anonymus Bellermanův* (podle prvního vydavatele).

Druhá kniha<sup>21</sup> (1568) rozkrývá druhy konsonancí, stavbu oktávných druhů a srovnává různé výklady *tonoi* podle Aristoxena, Ptolemaia, Aristida Quintiliana, Martiana Capelly a Boëthia.

Třetí kniha (1571) analyzuje poantické výklady modů od Boëthia až po Glareanův rozšířený systém dvanácti modů.

Čtvrtá kniha (1573) přechází od teorie *tonoi* a *harmoniai* k výkladům jejich praktického používání v antice ve výchově jako součást teorie *ethosu*, k výkladu morálního působení a léčivé síly. V této knize Mei obsáhle rekonstruuje úlohu hudby v attické tragédii, komedii, satyrské hře a dithyrambu.

Mei jako první rozpoznal, že v Boëthiově interpretaci modů jsou základní chyby, které ani Gafurio, ani Glareanus jako dobové autority ve výkladu návratu k antickému modálnímu systému neobjevili, ale naopak je dále rozšiřovali. Ze srovnání Aristoxenova, Aristidova a Ptolemaiova výkladu „tónin“ (nadále budeme v textu nahrazovat řecký výraz *tonoi* termínem tónina) v tzv. „velkém dokonalém systému“ (*systema teleion*) Meiovi vyplynulo, že Ptolemaiovo pojednání nejpravdivěji zachycuje dávnou realitu antické teorie hudby a současně i její praxe.<sup>22</sup> Ptolemaios odmítl hypermixolýdickou tóninu jako přebytkovou nejenom proto, že zdvojuje hypodórskou, ale zejména nedodržuje systémové pravidlo, v jehož rámci hypotóniny od dórské, frýgické a lýdické jsou vzdáleny o „symfonický“ interval (kvartu, *diatessarón*), zatímco hypermixolýdická je od mixolýdické vzdálena o celý tón (srovnej s Př. č. 16).



Př. č. 16 – MEIŮV DIAGRAM VYSVĚTLUJÍCÍ PTOLEMAIOVO ODMÍTNUTÍ HYPERMIXOLÝDICKÉ TÓNINY JAKO PŘEBYTEČNÉ

<sup>21</sup> Výběr z druhé knihy byl vydán v italském překladu Piera de Nera v roce 1602 (*Discorso sopra la musica antica e moderna*, Venetia 1602).

<sup>22</sup> Miroslav K. Černý pokládá obsah Ptolemaiovy druhé knihy *Harmoniky* za natolik závažný, že Ptolemaia posunuje na přední místo mezi antickými teoretiky a jeho informace patří mezi nejvýznamnější prameny poznání reálné podoby antického hudebního systému. *Tonoi* by podle Černého měly být chápány jako praktičtí producenti modálních struktur (Černý, Miroslav K.: *Hudba antických kultur*. Olomouc 1995, s. 128).

Vyloučením hypermixolýdické tóniny vytvořil Ptolemaios systém sedmi tónů, které korespondovaly se sedmi oktávovými druhy, které chápal jako *eidos*, formy uvnitř prvních konsonancí (kvarta, kvinta, oktáva). Na základě Ptolemaiova systému Mei jako první správně rekonstruoval označení jednotlivých oktávových druhů, které bylo novodobými teoretiky dezinterpretováno, protože Řekové v tónovém systému vyjadřovali protiklad „vysoký–nízký“ nikoli podle sluchové empirie, ale podle prostorového umístění strun u *kitbary* (lyry). Z hlediska umístění v prostoru byla nejvyšší struna nástroje (podobně jako u dnešního prostorového umístění strun kytary) označována jako „horní“ (*hypate*), ale z hlediska čistě hudebního tato struna vytvářela nejnižší tónovou výšku nástroje. A naopak „spodní“ (*nete*) struna odpovídala nejvyšší tónové výšce (srovnej s „velkým dokonalým systémem“, *systema teleion* – Př. č. 17 – korespondenci mezi významem řeckých výrazů pro jednotlivé stupně a skutečnými tónovými výškami).

DIATONICKÉ SYSTEMA TELEION					
a'	Nete	} hyperbolaton	} diazeugmenon	} systemmenon (společný)	} <b>SYSTÉM TETRACHORDŮ</b>
g'	Paranete				
f'	Trite				
e'	Nete (diaz.)				
d'	Paranete				
c'	Trite				
h	Paramese				
<i>diazeuxis (odděluje celý tón)</i>					
a	Mese	} mezon	} hypaton		
g	Lichanos				
f	Parhypate				
e	Hypate (mezon)				
d	Lichanos				
c	Parhypate				
H	Hypate				
A	Proslambanomenos				

Význam řeckých termínů:	Hypate (chorde)	- horní (struna)
	Parhypate	- vedle horní
	Lichanos	- ukazovák
	Mese	- prostřední
	Paramese	- vedle prostřední
	Trite	- třetí (odspodu)
	Paranete	- vedle spodní
	Nete	- spodní

Př. č. 17 – SYSTEMA TELEION – SROVNÁNÍ VÝŠKOVĚ-PROSTOROVÝCH VÝZNAMŮ ŘECKÝCH OZNAČENÍ STUPŇŮ SE SKUTEČNÝMI TÓNOVÝMI VÝŠKAMI TĚCHTO STUPŇŮ



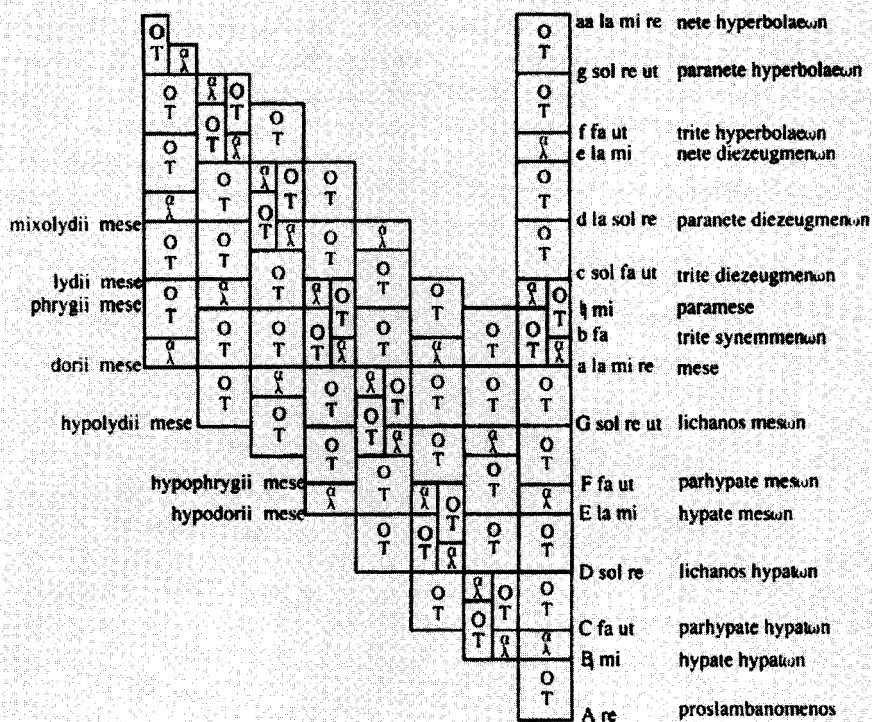


Druhá dezinterpretace se týkala špatného umístění dórského modu (v církevních modech byl dórský modus identifikován jako stupnice vyplňující oktávu  $d-d'$ ). Mei jako první správně odhalil, že základním tvarem (řecký výraz pro modus byl *eidōs* = tvar) v řeckém systému byl ten, který Řekové označovali jako dórský a jehož umístění v systému bylo dáno polohou *mese*. V diatonické *systema teleion* je přirozená *mese* čtvrtým stupněm v oktávě *hypate mezon-nete hyperbolaion* (tedy v oktávě  $e-e'$ ). Pouze v tomto systému se vyjevuje sedm různých základních oktávových (*diapason*) „tvarů–*eidōs*“ (rozuměj modů), z nichž ovšem pouze dórský je současně tóninou, protože pouze jeho čtvrtý stupeň se shoduje s přirozenou *mese*. Zbývajících šest oktávových „tvarů“ v tomto systému neobsahuje současně i své *mese* (jejich čtvrtý stupeň se neshoduje s *mese*), tudíž v diatonickém *systema teleion* nejsou tóninami. Tento objev rozdílů mezi modem jako „tvarem–*eidōs*“ a jeho funkcí jako tóniny je zcela zásadní pro chápání výrazové funkce tóniny v teorii hudební kompozice u Bardího i Galilea.

Ptolemaiov spis jako jediný z dochovaných pramenů popisuje rozdíl mezi tzv. nomenklaturou *kata thesin* a *kata dynamin*. Základní „velký dokonalý systém“ (*systema teleion*) byl *thetický* a sloužil v rámci diatonického rozmístění patnácti stupňů se středním rozdělovacím stupněm *mese* pro určení sedmi rozdílných „tvarů“ oktávových druhů. Mohli bychom ho také označit za systém distanční, protože rozdíly v „tvarech“ různých modů ukazuje na základě odlišného rozmístění celých tónů a půltónů (označovaných jako *leimma*). Hudební význam však tyto mody dostávaly až v „dynamické“ teorii *kata dynamin*, protože centrální tón u každého modu byl umístěn na čtvrtém stupni (počítáno od hudebně nižšího prvního tónu modu). Svoji funkci však tento tón dostával pouze ve spojení s *mese*. „Thetický“ systém byl nemodulační (*ametabolon*) s pevně umístěnou *mese* na osmém, prostředním stupni, takže pouze dórský modus v tomto systému současně získával funkci tóniny. Všechny zbývající mody byly bez *mese*; proto bylo třeba posunovat *mese* nahoru i dolů v diatonickém systému, aby zbývajících šest modů srovnalo čtvrtý stupeň s funkcí *mese* a stalo se tak tóninami. Tento „dynamický“ systém bychom mohli označit jako funkční.<sup>23</sup> Pohybující se *mese* postupně vystupuje a sestupuje o tři stupně diatonického *thetického* systému.

V uvedeném příkladu (Př. č. 19) je demonstrováno umístění tónin na základě pohybující se *mese*. Na pravé straně je uvedeno celé *systema teleion*, na levé straně konstrukce sedmi tónin a jejich *mese* na čtvrtém stupni.

<sup>23</sup> Někteří dnešní badatelé označují *tonoi* jako tzv. transponované mody. Tím ovšem ustupuje do pozadí rozdíl ve funkci modu a tóniny.



PŘ. Č. 19 – ROZDÍL MEZI ŘECKÝMI TÓNINAMI A MODY PODLE MEIOVY INTERPRETACE

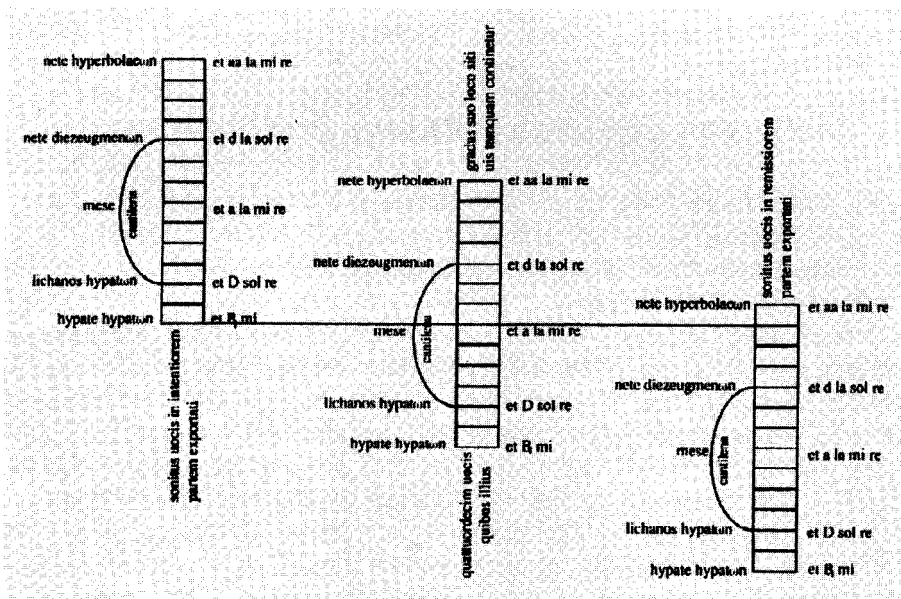
Následující popis vlevo umísťuje tóninu a vpravo modus, tón *mese* je v tóninách zvýrazněn tučně:

TÓNINA	MODUS
mixolýdická – a b c <b>d</b> e s' f' g' a'	mixolýdický – H c d e f g a h
lýdická – g a h c' <b>d</b> e' fis' g'	lýdický – c d e f g a h c'
frýgická – fis gis a h cis' <b>dis</b> e' fis'	frýgický – d e f g a h c' d'
dórská – e f g a h c' d' e'	dórský – e f g a h c' d' e'
hypolýdická – d e fis <b>gis</b> a h cis' d'	hypolýdický – f g a h c' d' e' f'
hypofrýgická – c d e f g a b c'	hypofrýgický – g a h c' d' e' f' g'
hypodórská – H cis d e fis g a h	hypodórský – a h c' d' e' f' g' a'

Středem „dynamického“ systému je dórský modus i tónina, které jsou z hlediska umístění totožné. Všechny další tóniny a mody jsou tímto dórským stř-

dem od sebe odděleny, takže tónina je vyšší než modus nebo obráceně. Každá ze sedmi *mese* má funkci centrálního tónu melodie v tónině.

Rozdíl v *ethosu* a ve změnách afektu není ovšem ukryt pouze v rozdílných modech a jejich umístění v tónovém prostoru, ale také v hlasové poloze. Mei vysvětluje, že maximální rozsah hlasu je čtrnáct tónů jako absolutní ohraničení hlasové kapacity, pro jejíž překročení „by zpěvák musel povolát mimořádné síly“. Změnu *ethosu* a afektu způsobuje poloha melodie v rámci hlasového rozsahu. Základní melodická hranice, kterou označuje jako *cantilena*, se nachází uprostřed a má osm tónů. Její horní hranice může být překročena o čtyři tóny, spodní o dva tónové stupně (srovnej s Př. č. 20). Na změnách afektu se tak podílí proměna tónin a pohyb melodie buď v mezích *cantileny*, nebo za některou z těchto hranic.



Př. č. 20 – MEIOVO ROZLIŠENÍ TŘÍ HLASOVÝCH POLOH S VYZNAČENÍM JEJICH ZÁKLADNÍ MELODICKÉ HRANICE (CANTILENA)

Stejně jako v antické teorii je systém tónů relativní, takže není vyjádřen v absolutních tónově výškových hodnotách. Mei také rozlišuje tři základní polohy (vysokou, střední a nízkou)<sup>24</sup> celkového rozsahu používaných tónů, který má přes tři oktávy. V každé poloze se odděleně uplatňuje popsany systém tónin a hranic hlasu pro vedení melodie (to nakonec dokumentuje celý Př. č. 20). Mei zdůrazňuje, že jedna věc je rozsah hlasu (14 tónů) a druhá

<sup>24</sup> Ptolemaios spojuje klasifikaci různých afektivních účinků hudby s výškovou polohou hlasu. Stejná melodie působí ve vyšších tóninách vzrušivě a v nižších spíše uklidňuje, protože vysoký tón rozvíjí duši a nízký ji oslabuje. „Střední“ tóniny kolem dórské se shodují s vyrovnaným a neměnným stavem duše, vyšší tóniny kolem mixolydické se staví vzrušení a nižší kolem hypodórské s náladami ospalosti a bezmocnosti.

věc je aplikace některé ze sedmi tónin. Základní pravidlo ovšem zní, že všechny „mutace“ („změny“) tónin se musejí odehrávat pouze v rozsahu jednoho hlasu. Takže mutace tóniny by měla proběhnout následujícím způsobem: tóny výchozí lýdické tóniny (*g a b c' d' e' fis' g'*) se mutací změni do tóniny hypofrygické (*c d e f g a b c'*) – kromě změn dvou tónů *b* → *b*, *fis* → *f* se také změni lýdický centrální tón melodie *c* na hypofrygický *f* (srovnej s Př. č. 19 a s tabulkou tónin).<sup>25</sup>

Zcela novou rekonstrukci antických řeckých tónin Mei na konci sedmdesátých let sděloval v dopisech Bardimu i Galileovi, kteří ji s nadšením přijali a snažili se své současníky přesvědčit, že je to onen ztracený pramen zázračných účinků antické hudby, který již hledalo několik generací. Samotný Mei neopomněl několikrát vyslat na hlavu Gaffuria a Glareana tvrdý odsudek za jejich hlavní roli v zatemnění správného poznání a svedení hudebníků na scestí ve věci hledání starobyklých prostředků hudebního *ethosu* a afektu.

## 5. MÝTUS FLORENTSKÉ CAMERATY

„Revoluce“ humanismu v Itálii nespočívala pouze v objevení antické teorie, která byla prostřednictvím Boëthiova odkazu neustále vyučována, i když v naprostém odtržení od dobové hudby, ale zejména ve snahách opět tuto teorii propojit s hudební praxí.

Nové čtení antických spisů o hudbě připomíná hledání „ztraceného klíče“, s jehož nalezením nejradikálnější italské humanisté spojovali vytvoření hudby, která by zcela nahradila dosavadní hudbu figurální (kontrapunktickou) a současně obnovila „zázračné“ účinky, které antičtí autoři hudbě přisuzovali. Správný čtecí „klíč“ současně sloužil jako argumentační prostředek, kterým se prokazovaly všechny omyly, které v minulosti přivedly hudbu na scestí a zasloužily se o její pozvolnou degeneraci, na jejímž konci se měla nacházet dobová vícehlasá kontrapunktická hudba, která tím ztratila veškeré pozitivní účinky připisované části antické hudby.

Již Jacques Chailley v první polovině šedesátých let dvacátého století důrazně upozornil na dezinterpretace, které se mechanicky a nekriticky přenášely ve výkladu hlavních idejí florentského Bardiho kroužku. Český čtenář se tak od roku 1965<sup>26</sup> mohl dozvědět, že v samotném kroužku se zřejmě příliš nediskutovalo o novodobé obnově antické hudební tragédie, ale spíše se hledaly nové výrazové prostředky vypůjčené z antiky, kterými by se mohl regenerovat dobový madrigal. Chailley ironicky poznamenává, že neexistuje učebnice dějin hudby, která by počátky vzniku opery nespojovala s činností ja-

<sup>25</sup> Dnešní interpretace Ptolemaiových tónin je odlišná od Meiova výkladu. Základ sice tvoří identita dórského modu a tóniny kolem přirozeného *meze* (vyplňují tedy oktávu *e-e'*); zbývající tóniny by se však měly realizovat v rámci této oktávy (označované jako *harmoniai*).

<sup>26</sup> Rok vydání Chailleyho knihy *40 000 let hudby* (SHV, Praha 1965) v českém překladu.

kési florentské Cameraty<sup>27</sup> scházející se u hraběte Bardiho, jejíž teorie zkoncentrovaná ve spise Vincenza Galilea o antické a moderní hudbě byla v roce 1600 završena uvedením prvních dvou oper Jacopa Periho a Giulia Cacciniho.

Spojování vzniku opery s činností florentské Cameraty bylo poprvé podrobeno kritice v roce 1953 ve studii římského muzikologa Nina Pirrotty *Temperamenti e tendenze nella Camerata fiorentina (Nálady a tendence ve florentské Cameratě)*.<sup>28</sup> Podle Chailleyho se Pirrotta jako první podíval do pramenů a odhalil „jednu z nejmonumentálnějších taškařic, jaké kdy hudební historie zaznamenala“.<sup>29</sup> Nejintenzivnější činnost Bardiho kroužku umisťuje Chailley mezi léta 1577 a 1582 a v popisu obsahu Galileova spisu *Dialogo della musica antica, et della moderna* z roku 1581 si všímá, že otázka hudby v antickém dramatu vůbec nepatří mezi hlavní témata. Navíc v roce 1587 Bardi po nástupu nového vévody ztratil politický vliv, takže při florentských svatebních slavnostech v roce 1589 ho nahradil na postu „superintendanta“ Emilio de' Cavalieri. Bardiho odchod do Říma v roce 1592 Chailley označuje jako exil. Nový humanistický kroužek se od roku 1590 začal scházet u šlechtice Jacopa Corsiho, který patřil k přívržencům nového vévody a stal se tak Bardiho politickým protivníkem. Také hlavní téma těchto setkání se změnilo. Na rozdíl od předcházejících snah o vytvoření nového madrigalu na antický způsob se Corsiho seskupení začalo věnovat, zřejmě i na základě úspěchu intermédií k *La pellegrina* z roku 1589, obnovení hudebního antického dramatu. Chailley vyslovuje hypotézu, že vzorem mohl být francouzský dvorní balet, který dostal první podobu v roce 1581 jako *Ballet Comique de la Reine* a zejména Cavalieri usiloval o jeho napodobení již v letech 1590–1591, kdy u Corsiho byla provedena představení Tassovy *Aminty* s hudebními intermédii. Jako mladý zpěvák a skladatel u Corsiho zahájil kariéru Jacopo Peri, zatímco Bardiho chráněncem Giulio Caccini se zřejmě aktivit nového kroužku neúčastnil. Jenomže Caccini již kolem roku 1589 napsal několik monodických madrigalů, které později vydal ve sbírce *Le Nuove musiche* (1602), tedy krátce po úspěchu Periho opery *Euridice* (1600) na text Rinucciniho, který Caccini také rychle zhudebnil v novém žánru *stile rappresentativo*. V předmluvě k *Le Nuove musiche* se mimo jiné snažil dobové čtenáře přesvědčit, že nová forma i styl vznikly již v Bardiho kroužku a s pomocí Bardiho syna Pietra (byl v té době již vlivným členem *Accademia della Crusca*) se mu podařilo rozšířit tradovaný názor o důležité úloze vzniku opery v rámci florentské Cameraty.

Palisca samotný začátek konání schůzek v Bardiho paláci umisťuje do začátku 70. let. První zmínka o hudební činnosti Cameraty se totiž objevuje v „Diario“ *Accademia degli Alterati*, kde je s datací 14. 1. 1573 zaznamenáno, že správce akademie Cosimo Rucellai „oznámil prostřednictvím jednoho ze svých

<sup>27</sup> Označení „camerata“ poprvé použil Giulio Caccini v dedikační předmluvě (věnováno Giovanni de' Bardiimu) vydání své opery *Euridice* (20. 12. 1600). Později (1634) toto označení použil také Bardiho syn Pietro v dopise Giovanni B. Donimu.

<sup>28</sup> V roce 1954 vyšel anglický překlad studie: *Temperaments and Tendencies in the Florentine Camerata*. In: *Musical Quarterly*, 40, 1954, s. 168–189.

<sup>29</sup> Chailley, Jacques: *40 000 let hudby*. Praha 1965, s. 187.

sluhů, že nebude moci přijít, protože bude v domě Monsignora de' Bardiho na hudební akci".<sup>30</sup> Důležitým pramenem pro určení hlavních aktivit Cameraty jsou dopisy Girolama Meie, které posílal Bardimu a Galileovi v rozmezí let 1572–1582 a v nichž jim poskytoval informace ze svého pramenného studia antických teorií hudby.<sup>31</sup>

Činnost Cameraty však představuje pouze určitý výsek celkového kulturního dění nejenom v samotné Florencii, ale také v dalších italských humanistických centrech. Její jedinečnost spočívá především v hlavní orientaci na hudbu, případně na téma praktického obnovení antického ideálu jednoty hudby a poezie. Členy kroužku tak byli výhradně hudebníci a básníci.<sup>32</sup>

Ze všech italských akademií se výhradně hudbou zabývaly pouze *Accademia degli Unisoni* v Perugii a *Accademia Filarmonica* ve Veroně. Florentská *Accademia degli Alterati* sehrála významnou úlohu ve výzkumu hudební stránky antických dramát. Zájem Jacopa Corsiho (byl členem této akademie od roku 1586) o novodobou realizaci antického hudebního dramatu musel vzniknout právě v rámci takto tematicky zaměřených přednášek Akademie. Vesměs všechny italské akademie se po polovině 16. století odpoutávaly od vzoru ficinovské „Platónské akademie“, stále více se zabývaly Aristotelovými spisy, takže na jejich půdě docházelo v rámci sporů mezi přívrženci platonismu a aristotelismu k zajímavým syntézám odkazu obou antických myslitelů.

## 6. GIOVANNI DE' BARDI

Giovanni de' Bardi, hrabě z Vernia, (1534–1612) je nejčastěji zmiňován jako hostitel schůzek kroužku hudebníků a básníků, který v hudebně historických příručkách dostal označení florentská Camerata. Vedle bohatě rozvíjeného zájmu o hudbu a poezii byl svými současníky pokládán za významného vojáka a organizátora nejrůznějších šlechtických slavností. Ve Florencii byl členem významné akademie – *Accademia degli Alterati*,<sup>33</sup> kde přijal akademické jméno *il Puro*.<sup>34</sup>

<sup>30</sup> Palisca, Claude V.: *The Alterati of Florence, Pionners in the Theory of Dramatic Music*. In: *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*. Clarendon Press, Oxford 1994, s. 409.

<sup>31</sup> Palisca, Claude V.: *Girolamo Mei: Letters on Ancient and Modern Music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi*. *Musicological Studies and Documents*, 3. American Institute of Musicology, 1960, 1977<sup>2</sup>.

<sup>32</sup> „Profesionální“ hudebníci byli tři: Giulio Caccini, Vincenzo Galilei a Pietro Strozzi.

<sup>33</sup> Bardi byl iniciován do akademie 30. června 1574. V oslavné iniciační řeči je Bardi charakterizován jako muž, který má v ideálním poměru duši i tělo a který se narodil s jedinečným smyslem pro líbeznou a příjemnou harmonii hudby, umění starých Řeků a jehož hudební kompozice jsou natolik skvělé, že překonávají hudbu těch, kteří ji mají jako svou profesi (srov. Palisca, Claude V.: *The Alterati of Florence, Pioneers in the Theory of Dramatic Music*. In: *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*. Clarendon Press, Oxford 1994, s. 408–431).

<sup>34</sup> Vedle akademického pseudonymu si zvolil devizu *Alterato, io raffino* („Proměněn se zušlechťuji“); jméno i deviza odkazují na láhev jako prachovnici (voják) i láhev, která byla používána k destilaci (rafinaci) koňaku (samotná deviza Akademie reprezentuje přesování vína). Deviza vychází z novoplatónského ideálu *palingenese*, znovuzrození člověka očištěním se od nečností. Později se Bardi stal členem *Accademia della Crusca*, v níž syn Pietro patřil k užšímu vedení.

Prvním chráněncem Bardiho se stal již od raných šedesátých let Vincenzo Galilei, kterého podporoval na studiích v Benátkách u Zarlina a který se později stal „učitelem hudby“ v Cameratě. Výrazné podpory se dostalo také Giulio Caccinimi, pro kterého Bardi v letech 1577–1578 sepsal *Rozpravu o antické hudbě a dobrém zpěvu*.<sup>35</sup> Tento spis je dnes pro nás cenným pramenem prvních dochovaných úvah o antické hudbě a její aplikaci na hudbu moderní mezi členy Bardiho kroužku.

Ponevadž uměl řecky, nevycházel Bardi pouze z Meiovy interpretace modů a tónin, ale zabýval se sám Ptolemaiovým textem. Přejal sice výklad konstrukce tónin (*tonoi*) na základě „pohyblivých“ *meze* (používá pro ně termín „střední tón“), ale změnil jejich umístění. Jestliže Mei stanovil, že *meze* stoupají v pořadí – půltón, tón, tón, tón, půltón, tón –, pak Bardi změnil toto uspořádání na – tón, tón, půltón, tón, tón, půltón. Všechny další Meiovy návrhy Bardi zachoval, takže tónina vychází z oktávového druhu, který je transponován k *meze*, a dvouoktávový systém tóniny je zachován tím, že je doplněno 7 zbývajících tónů (vždy čtyři směrem dolů a tři směrem nahoru). Na uvedeném příkladu (Př. č. 21) je demonstrován Bardiho postup při utváření tónin. Pokud ho srovnáme s Meiovým návrhem (Př. č. 19), zjistíme, že jedinou změnu skutečně představuje odlišné stanovení pohybující se *meze*. Jiný výběr „středních“ tónů tónin tak u Bardiho ovlivňuje umístění tóniny:

- hypofrygické (Mei: c d e f g a b c' – Bardi: des es f ges as hes ces' des')
- lýdické (Mei: g a b c' d' e' fis' g' – Bardi: as b c' des' es' f' g' as').

Zbývajících tóniny zůstávají u Meie i Bardiho stejné.

Rekonstrukce tónin podle Ptolemaiova systému nezůstala u Bardiho v teoretické rovině, ale snažil se tento systém uplatnit v dobové kompoziční praxi. V *Discorso* spojuje výběr tóniny s vhodností pro afekt, který je vyjádřen textem. Takový požadavek sice najdeme již u Zarlina, jenomže Bardi správný výběr tóniny propojuje s dalšími podmínkami, které zajistí, že hudebník nebude ničit verš.

*„Convienne quando altri vol metter in musica madrigale, o, canzone, o, altra poesia primieramente ben ricordarsi e considerare se 'l concetto magnifico o, lamentevole sia, se magnifico il tuono dorio prenderete che in e la mi comincia, et ha la sua corda mezana in A la mi re; dando tutta*

<sup>35</sup> *Discorso mandato de Gio de' Bardi a Giulio Caccini detto Romano sopra la musica antica, e'l cantar bene (Rozprava G. de' Bardiho adresovaná Giulio Caccinimu, řečenému Romano, o antické hudbě a dobrém zpěvu).*

Tato rozprava vyšla tiskem až v roce 1763 jako součást souboru Doniho prací – Doni, G. B.: *Lyra Barberina*, II, *De' i trattati di musica di Gio. Batista Doni*. Firenze 1763, s. 233–248.

Jako zajímavost uvádíme, že v tomto souboru prací byla uveřejněna také Bardiho práce o míčové hře (jakýsi typ fotbalu), která byla ve Florencii velmi oblíbená a nazývala se *calcio* (*Discorso sopra il givoco del calcio fiorentino del Sig. Giovanni de Bardi de' Conti di Vernio Nell'Accademia degli Alterati il Puro*). Sportovní klání *calcio fiorentino* bylo také zařazeno do programu svatebních oslav v roce 1589, o nichž ještě pojednáme.

*l'aria al tenore, raggirandovi intorno alla corda di mezzo quanto più potrete, perche come habbiamo detto altrove le cose grandi, e magnifiche in voce grata et mezzana si parlano. Ma se 'l concetto sarà lamentevole il tuono mixolydio prenderete che in B. mi comincia, ed have in E la mi la sua corda mezzana alla quale intorno più che potrete v'andrete raggirando, dando alla parte del soprano l'aria più principale; e così secondo gli altri concetti delle parole v'andrete regolando. Non vi scordando della natura del tardo, veloce, e mezzano, come per essemplio dovendosi mettere in musica quella canzone che comincia Italia mia bench' il parlar sia 'ndarno, prenderete il tuono dorio mentovato di sopra dando l'aria principale al tenor raggirandovi intorno alla mezzana, addottando il ritmo cioè la lunga, e la breve che non sia ne troppo tardo, nè troppo veloce, ma che imiti il parlar d'huomo magnifico e grave.“*

„Pokud chceme zhudebnit madrigal, canzonu nebo jinou poezii, pak je dobře, pokud si ji nejprve uložíme do paměti a uvážíme, jestli je její idea (conpetto) vznešená nebo plná žalu. Pokud je vznešená, pak použij dórskou tóninu, která začíná na e la mi (= tón e) a její střední tón je na A la mi re (= tón a), a celou melodii dej do tenoru a pohybuj se především kolem středního tónu, protože – jak jsme již řekli – velké a vznešené věci se říkají příjemným a středním hlasem. Pokud by ovšem idea byla plná žalu, pak vyber mixolydickou tóninu, která začíná na B mi (= tón H) a její střední tón je na E la mi (= tón e), a pokud je to jenom možné, pohybuj se kolem tohoto tónu a hlavní melodii dej do sopránového hlasu. A stejně budeš zacházet s dalšími idejemi slov. A nezapomínej, jaká je povaha pomalosti, rychlosti a středu. Tak například když budeš zhudebňovat canzonu, která začíná slovy Italia mia bench' il parlar sia 'ndarno<sup>36</sup>, pak bys měl vybrat již zmíněnou dórskou tóninu, umístit hlavní melodii do tenoru, pohybovat se kolem středního tónu a použít rytmus, což jsou dlouhé a krátké, který nebude ani příliš pomalý, ani příliš rychlý, ale měl by napodobovat řeč vznešeného a vážného člověka.“<sup>37</sup>

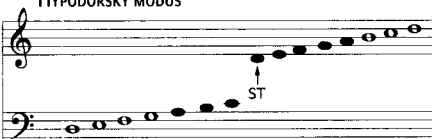
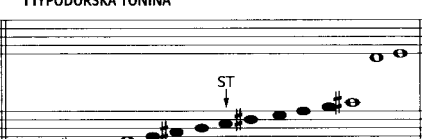
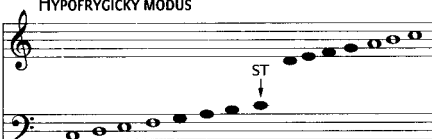
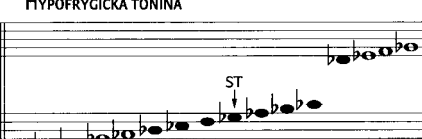
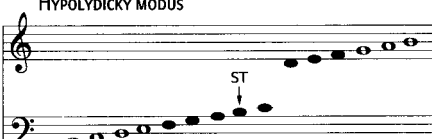
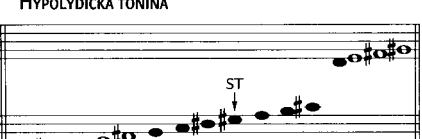
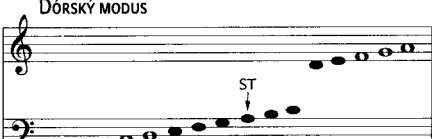
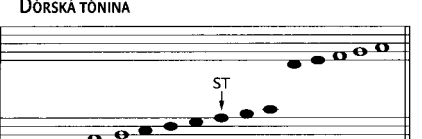
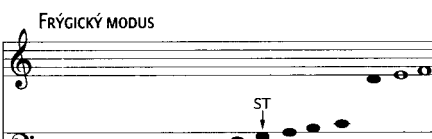
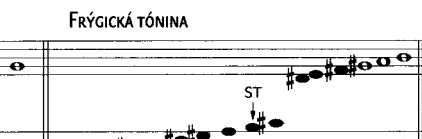
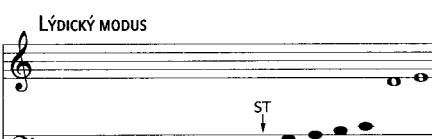
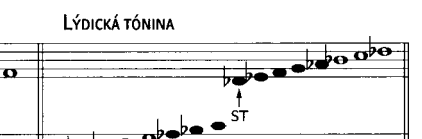
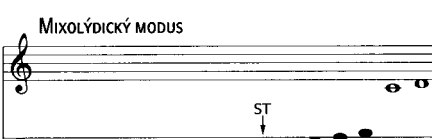
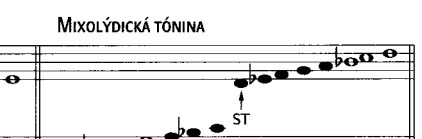
Skladatel má při zhudebnění veršů vycházet především z tzv. *conchetta* (viz zvýrazněné části italské citace), který překládáme jako idea. *Conpetto*<sup>38</sup> je dobový klíčový estetický pojem, který vychází z Ficinova učení o „ideji“ a v poetic

<sup>36</sup> Petrarca: *Rime, Canzona CXXVIII*, 1. verš – „Má Itálie, třeba slova marná / jsou na smrtelné rány, / jichž sta z tvých krásných údů na mne zírá...“ (Petrarca, Francesco: *Zpěvník*. Československý spisovatel, Praha 1979, s. 85, přel. Jaroslav Pokorný).

<sup>37</sup> Bardi: *Discorso mandato...* Ve vydání z roku 1763 se tato pasáž nachází na s. 243. Slovenský překlad Vladimíra Godára (Slovenská hudba XX, 1994, č. 3-4, s. 419) jsme v jednotlivostech pozměnili.

<sup>38</sup> *Conpetto*, z latinského *conspicere* (slovy shrnout, ve formuli zavřít, cit v mysl pojmut, pocítit) zahrnuje jak sféru intelektu („chápaní“), tak i fantazii (souvislost „nahližení“ nebo „plánování“). Má aktivně rozvíjející i pasivně přijímací smysl v materiální i fyziologické oblasti: jako obsažnost nějaké národy, jako početí při pohlavním aktu (srov. Hocke, Gustav René: *Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře*. Triáda/H&H, Praha 2001, s. 402, pozn. 111).



HYPODÓRSKÝ MODUS	HYPODÓRSKÁ TÓNINA
	
HYPOFRÝGICKÝ MODUS	HYPOFRÝGICKÁ TÓNINA
	
HYPOLÝDICKÝ MODUS	HYPOLÝDICKÁ TÓNINA
	
DÓRSKÝ MODUS	DÓRSKÁ TÓNINA
	
FRÝGICKÝ MODUS	FRÝGICKÁ TÓNINA
	
LÝDICKÝ MODUS	LÝDICKÁ TÓNINA
	
MIXOLÝDICKÝ MODUS	MIXOLÝDICKÁ TÓNINA
	

Pozn.: ST – střední tón

Př. č. 21 – BARDIHO REKONSTRUKCE UTVÁŘENÍ TÓNIN

kých teoriích se začínal objevovat po polovině 16. století. Jedna z dobových definic říká, že *concelli* nejsou věci bezprostředně dosažitelné smysly, ale spíše

věci, které se za smyslovým ukrývají a které vznikají v naší duši, myslí (A. Segni: *Lezioni intorno alla poesia*, 1573). Základním protikladem *conchetta* je téma, námět, tedy onen *subiect, soggetto*, na které se ještě odvolává Zarlino. Rozdíl nakonec vyjadřují i dobová schematická slovní spojení, která se vztahují k problému hudebního napodobení: jedna z častých figur „imitatio le parole“ požaduje adekvátní napodobení slov; jiná proklamuje imitaci „*conchetti dell' animo*“, idejí duše. Ve Francii a Itálii byly tyto „vnitřní ideje“ označovány jako *conchetti*, v Anglii *conceits*, Němci používali označení *Sinnfiguren*. V poetice především vystupují jako nové formule krásy, kterými mohou být neobvyklé, důvtipné figury, nápadité klamné závěry, zdánlivě se vylučující myšlenky, vzdálené podobnosti. S pojmem *conchetti* nastoupila nová estetika, která poezii a hudbu pokládala za krásné pouze za předpokladu, že za smyslovými prostředky ukrývají ideje, obrazy, nečekané korespondence mezi věcmi. Do popředí tak bylo vytaženo *ingenium* umělce, který v rámci nově pojaté rétoriky odlišně zachází s myšlenkami i materiálem (z rétorických disciplín je upřednostňováno *dispositio*, rozvržení), aby dosáhl překvapivého účinku kontrastem – například neobvyklým členěním verše, využitím zvukově podobných slov, homonymie apod. *Conchetto* je také synonymem pro dobový spor mezi přívrženci a odpůrci atticismu na straně jedné a asianismu na straně druhé. Ve florentských akademiích se v sedmdesátých a osmdesátých letech hojně diskutovalo o dvou reprezentantech těchto slohů v italské poezii – o Ariostovi a Tassovi. Samotný Bardi se sporu účastnil akademickými přednáškami.

*Conchetto* bylo chápáno jako idea, myšlenka, která povstává v duši, myslí básníka; není smyslově uchopitelná, neskrývá se v jednom slově, nýbrž je třeba ji hledat ve vyvolaných obrazech a vzdálených korespondencích. Proto Bardi zmiňuje rétorickou disciplínu *memoria*, paměť („*je dobře, když si poezii nejprve uložíme do paměti*“) jako jeden z předpokladů pro nalezení *conchetta*. Je to upozornění na nutnost koncentrace, v níž teprve ze smyslového povstává to, co je ukryté – *conchetto* také bývá dobově definováno jako to, co duch kontempluje. V tomto období se začíná opouštět poučovací a užitkový prvek rétoriky a začíná se dávat přednost dosažení potěšení, *delectare* nebo *piacere* před poučováním a přesvědčováním. V Tassově poezii se začínají objevovat mnohé z asiánských rétorických triků: *anaphora* jako opakování stále stejné části věty ve více větách, *paranomázie* daná sestavením stejně znějících nebo podobných slov různého nebo opačného významu. Ale tzv. „pararétorické“ *conchetto* nerezignuje jenom na *persuadere* a *docere*, ale také na *iudicium* („*giudicio*“), soudnost, tj. důslednost racionálních sylogismů. *Conchetto* je opakem „sentencí“ atticistické rétoriky, takže to není jenom duchaplná zkratka, ale musí mít hieroglyfický charakter. Předpokladem pro vznikání *conchetta* je shromažďování idejí a skupin obrazů, „podobnosti“ a „odlišnosti“. Zdánlivě se vylučující ideje jsou spojovány nápaditými a ostrovtipnými klamnými závěry. Nejenom poezie, výtvarné umění, ale i hudba je krásná, pokud zprostředkovává tajemné duchaplné figury.

Rozumějme tedy pod Bardiho formulací o zvážení charakteru *conchetta* požadavek na pozorné vyslechnutí verše a zaznamenání pocitu, který vyvolává.

Takže *conchetto* „vznešené“ nebo „plné žalu“ jsou charakteristiky pocitu, který posluchač prožíval při poslechu verše, básně. Je to projev nového pojmání verše, kdy se nemá vycházet z konkrétních významů jednotlivých slov, ale v celku se má hledat další „vyšší“ význam, přičemž „pojmutí citu v mysli“ je onou cestou za objevováním skrytého významu. Tímto způsobem začal být „čten“ a interpretován nejenom Petrarca, ale nová poetika ovlivňovala také velkou část dobové básnické tvorby.

Afektivní významy verše Bardi rozdělil do tří „výškových“ úrovní: „plný žalu“ jako nejvyšší, „vznešený“ střední, „vážný“ nejnižší. Podobně rozčlenil tóniny na vysoké, střední a nízké podle umístění jejich „středních tónů“, tedy *dynamické mese*. Odvolává se na antickou praxi, v níž byly hlasy zpívány a hrány v těchto třech úrovních. Pokud se v antické hudbě melodie obtáčela kolem nějakého hlavního tónu, pak tónina musela být v oktávovém druhu, který patří k výšce tohoto tónu. Kritizuje dobový kontrapunkt, že nedodržuje přiřazení tónin k jejich stanovenému umístění ve výškové hierarchii, což je způsobeno tím, že moderní mody nemají výškovou identitu a jsou zpěváky přizpůsobovány jejich hlasovým rozsahům. Bardi chce dosáhnout jednoznačného účinku tóniny tím, že i ve vícehlasé kompozici se musí vyskytovat pouze v jednom hlase. Proto dává pokyny, aby podle *conchetta* skladatel vybral tóninu a melodii umístil do hlasu, který svou polohou odpovídá výšce tóniny (například dórská tónina = tenor, mixolýdická tónina = soprán). V citovaném Bardihovo textu se doporučuje použít k žalu mixolýdická tónina, která začíná na tónu *H* a jejíž střední tón je na *e*. Bardi ovšem vzápětí poznamenává, že hlavní melodie má být umístěna do sopránového hlasu. Model „tvaru“ tóniny je tedy uveden podle oktávového druhu, který se utváří v diatonice *systema teleion*. Umístění tohoto „tvaru“ do vysokého hlasu ovšem vychází z Bardihovo rekonstrukce výškového umístění oktávových druhů, které již odpovídá pojmu tónina.

*„Diciamo adunque che in tutta la quintadecima sette sono le spetie dell'ottava, à ciascuna delli quali gl'antichi un tuono assegnarono da loro armonia nominato i quali tuoni faceuano le uariation loro, e per la diuersità della spetie dell'ottava, e per cantarsi ne luoghi loro, cioè nel graue, o, nel mezzano, o nell'acuto; onde altre ueniuanano cantate, e sonate nelle corde basse della quintadecima, altre nelle mezzane, altre nell'acute di essa, come si uedrà nella dimostratione che faremo di sette tuoni alla nostra usanza appropriata. Auuertendo che non si cantauano i tuoni come facciamo noi. (...) Ma gl'antichi se intonauano una corda, pogniamo quella del [D] sol re, che fosse d'un tuono, ricercauano quell'ottava secondo quella intonatione...“*

*„Řekli jsme, že v celém patnáctitónovém systému existuje sedm oktávových druhů; ke každému z nich antičtí autoři přiřadili tóninu, kterou nazývali harmonie. Rozmanitost tónin byla utvářena jak prostřednictvím rozdílů oktávových druhů, tak v rozdílech výškových [registrů], v nichž byly zpívány, tj. v nízkém, středním a vysokém. Některé byly zpí-*

vány a brány v nízkých tónech patnáctitónového systému, některé ve středních, jiné ve vysokých, jak je náhorně doloženo v demonstraci sedmi tónin přizpůsobených našemu používání. Je také třeba poznamenat, že tóniny nebyly v antice zpívány jako dnešní mody. (...) Pokud v antice zaintonovali jeden tón, například d, který patřil do tóniny, pak hledali oktávový druh, který je intonován v této výšce.“<sup>39</sup>

S odvoláním na velké antické filozofy přírody spojuje výšku hlasu jak s afektem, tak charakteristikou člověka:

- nízký hlas – pomalost, ospalost, ale také hlas opilců a ospalých lidí, kteří mluví nízkým a pomalým hlasem;
- střední hlas – klid, majestátnost, důstojnost; hlas vysoce postavených lidí, kteří mluví důstojným a klidným středním hlasem;
- vysoký hlas – bol, žal, okamžitě zraňuje náš sluch; hlas lidí ovládaných hněvem, velkým žalem, kteří mluví vysokým a vzrušeným hlasem.

Bardi dále propojuje antické oktávové druhy a tóniny s dalšími dvěma charakteristikami. Každá tónina by měla být přiřazena ke správnému verši, čímž myslí zejména metrum verše nebo veršový typ: například hrdinská óda, dithyramb atp. Druhou charakteristikou je spojení s určitými nástroji: například dórská tónina s jejím krutým a současně vznešeným *ethosem* byla používána pro hrdinské verše za doprovodu lyry; excitační a zuřivý *ethos* frýgické tóniny se spojoval s dithyrambickým veršem za doprovodu aulosu (tibie). Na základě těchto antických korespondencí mezi *ethosem*, tóninou, metrem a hudebním nástrojem se Bardi snažil roztřídit také moderní nástroje, přičemž v úvahu přibral i blízkost nástroje k lidskému hlasu:

- nízké tóniny – trombony;
- střední tóniny – flétny a *pifferi allemanni*; violy (mají krutou a vznešenou kvalitu), harfy a loutny jako nejpodobnější lidskému hlasu;
- vysoké tóniny – kornety; gravicembalo a citera.

V souvislosti s nástroji také probírá problém společného ladění. Vypočítává, že v antice se každý ze sedmi oktávových druhů dále „odstiňoval“ třemi rody a tzv. *chroai* (nazývá je *spartimenty*), kterých bylo pro každý modus 27. Násobeno počtem modů dospěl k 189 možnostem rozdílných systémů ladění. Dobový problém s laděním Bardi sice zaznamenává (viola a loutna laděné podle Aristoxenova dělení se odlišují od jiného systému ladění harfy a cembala), ale nenabízí řešení s výjimkou jediného praktického, že hudebník se má z tohoto důvodu vyhýbat smíchání loutny nebo violy s klávesovými nástroji, harfou či jinými nástroji, pokud používají různá dělení tónů.

<sup>39</sup> Bardi: *Discorso mandato...* Ve vydání z roku 1763 se tato pasáž nachází na s. 237. Slovenský překlad Vladimíra Godára (Slovenská hudba XX, 1994, č. 3-4) na s. 417 je neúplný a částečně se odchyluje od našeho překladu: „Predviedli sme teda antické tonoi, ktoré nazývali harmóniami, aby si mohol porozumieť, čo sme hovorili na túto tému; tj. že ich obmieňali rôznymi spôsobmi, rôznym usporiadaním poltónov v oktávových druhoch, stredným, nízkym a vysokým [registrom] a i.“

Palisca uvádí, že se dochovaly pouze čtyři kompletní či nekompletní Bardiho hudební kompozice.<sup>40</sup> Na madrigalu *Miseri habitator del cieç'averno*<sup>41</sup> ze čtvrtého intermedia *La pellegrina* z roku 1589<sup>42</sup> se částečně může demonstrovat uplatnění popsaných inovací v samotné Bardiho tvorbě. Metafora zpívajících a ztělesněných nebeských mocností, které vládnu z centra koncentricky rotujícího kosmu jako skrytá idea (*conchetto*), propojuje všech šest intermédií s ohlášením návratu „Zlatého věku“ a současně jako alegorie „Mocností hudby“. Představa kosmu s jedním řídicím centrem reprezentuje komplex florentského velkovévodského paláce včetně divadla jako *Theatrum Mundi* s „osvícenou“ panovnickou dvojicí. Právě čtvrté intermédiium je proctvím „Zlatého věku“. Čarodějnice přiletí nad kulisovou scenerii Pisy, která na scéně zůstala po předcházejícím dějství Bargagliho komedie. Letí na vozíku taženém draky a vyvolává hrdinské duchy zpěvem árie, v níž prorokuje návrat „Zlatého věku“. Vyvolaní duchové se objevují v ohnivém mračnu a oznamují, že svatba „dvou velkých duší“ je signálem pro návrat radosti a milosti. Jakmile se duchové vzdalují, Pisa je nahrazována drsnou skalnatou scenerií, která reprezentuje „Peklo“.<sup>43</sup> Z padacích dveří na scénu ohněm pohlc-

<sup>40</sup> Palisca, Claude V.: *Humanism in Italian Renaissance musical thought*. Yale University Press, New Haven 1985, s. 325.

<sup>41</sup> Autorem básně byl Giovanni Battista Strozzi.

<sup>42</sup> Šest hudebních intermédií rámovalo komedii Girolama Bargagliho *La pellegrina*, která byla uvedena ve Florencii v roce 1589 během oslav svatby Ferdinanda de' Medici a Kristíny Lotrinské. Bardi byl zodpovědný za ideový námět a ikonografii, Bernardo Buontalenti pro tuto příležitost vytvořil divadlo Uffizi a všechny kostýmy. Nejvyšším výkonným „superintendantem“ vedle povinnosti hudebního skladatele byl Emilio de' Cavalieri (srov. Saslow, M. James: *The Medici Wedding of 1589. Florentine Festival as Theatrum Mundi*. Yale University Press, New Haven 1996, s. 25–27 – v této knize je také na s. 31–33 podrobný popis obsahu všech šesti intermédií).

Podrobně se všemi šesti intermédií zabývá také Vladimír Godár ve studii *Ikonická instrumentácia v hudbe 16. a 17. storočia* (In: Slovenská hudba, XXI, 1995, č. 4, s. 483–485).

Peter Burke pokládá *intermedio* za zcela novou a specifickou uměleckou formu hudebně-básnicko-choveografického útvaru, který se uváděl během přestávek, jež oddělovala jednotlivá dějství hry. Ve Francii vznikl podobný útvar pod názvem *ballet de cour*. Témata z klasické mytologie reprezentovala alegorickou stavbu nejruznějších dvorských slavností (Burke, Peter: *Dvořan*; In: *Renesanční člověk a jeho svět*. Ed. Eugenio Garin, Vyšehrad, Praha 2003, s. 117).

<sup>43</sup> Rossiho dobový popis svatebních oslav spojuje tuto scenerii s popisem „Pekla“ v Dantově *Infernu* (Canto 3) s poznámkou, že diváci tuto Dantovu scenerii důvěrně znají. (Bastiano de' Rossi: *Descrizione dell' apparato e degl' intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze de' Serenissimi Don Ferdinando Medici, e Madama Cristina di Loreno, Gran Duchy di Toscana*. Firenze, Padovani, 1589.)

O tom, že Bardi zcela záměrně v této scéně pracoval s Danteho popisem „Pekla“, svědčí závěr jeho *Discorso*, v němž nabádá Cacciniho, aby se vyvaroval všech nepřátel ctností, a cituje část z Danteho 3. zpěvu *Inferna* (Peklo 3. 46–51):

*Questi no hanno speranza di morte*

*E la lor cieca vita è tanto bassa*

*Ch'invadiosi son d'org'altra sorte;*

*Fama di loro il mondo esser non lassa*

*Misericordia a Giustizia gli sdegna,*

*Non ragionar di lor; ma guarda e passa.*

*To tím, že smrti marně vyčkávají,*

*však život jejich slepý je, že stále*

*v závistí osud jiných tvorů mají.*

*Jim spravedlnost s láskou není k chvále,*

*na světě nikdo s úctou ne k nim nezná.*

*Dost o nich! Pohled' tam a pojďme dále!*

Dante Alighieri: *Božská komedie*. Odeon, Praha 1989, s. 29, přel. O. F. Babler.

ných skal a jeskyní sestupuje společnost ďáblů a fúrií, kteří opěvují smrt a pošklebují se těm, kteří zůstali osamoceni na věčnosti. Scéna vyvrcholí zjevením obrovské postavy trojhlavého Lucifera, který požírá duše.<sup>44</sup>

Bardi zhudebnil madrigal, který v pětilhase zpívají ďáblové. Přestože Strozziho báseň popisuje ty, kterým v podzemním vězení nezůstane nic než závist a opovržení, dá se vyložit jako použití rétorické figury *antinomie*, tedy jako oslava morální dokonalosti manželského páru, jehož panování zbaví svět hříšné společnosti nebo také jako druh obrácené milosti a rozhrěšení na počest nové vévodkyně. O Bardiho záměru zkomponovat tento madrigal jiným způsobem, než byla dobová praxe, svědčí dopis Alfonsu II. d'Este z roku 1595, v němž uvádí, že se snažil zachovat *conchetto* celého verše.<sup>45</sup>

Analýza madrigalu (Př. č. 22) z hlediska církevních modů není jednoznačná. Podle finálních tónů *G, g'* v hlasech *canto* a *basso* lze usuzovat na 1. modus (dórský), který je transponován do spodní kvinty. Veršové řádky jsou harmonicky (*basso*) a melodicky (*canto*) uzavřeny na následujících stupních modu:

ŘÁDEK	basso	canto
1.	5. - <i>d</i>	zvýšený 7. - <i>fis'</i>
2.	5. - <i>d</i>	2. - <i>a'</i>
3.	2. - <i>A</i>	2. - <i>a'</i>
4.	4. - <i>c</i>	1. - <i>g'</i>
5.	5. - <i>d</i>	2. - <i>a'</i>
6.	2. - <i>A</i>	2. - <i>a'</i>
7.	1. - <i>G</i>	1. - <i>g'</i>

Příliš časté kadenční závěry na 2. stupni (zejména u vrchního hlasu) vytvářejí příliš anomálií proti charakteristice zvoleného církevního modu.

<sup>44</sup> Strozziho báseň vychází z celého 3. zpěvu Dantova „Pekla“. „Zbabělý sbor andělů“ odkazuje na vypořádku andělů vedených Luciferem.

*Miseri habitator del cieco Averno,  
Giù nel dolente regno  
Null'altro scenderà, ch'vidia e sdegno:*

*Bídni zatracenci pekla,  
do té ponuré říše  
k vám nic jiného nesestoupí než závist a opovržení.*

*Sarà l'horror, sarà il tormento eterno.  
Duro carcere inferno,  
A te non più verrà la gente morta,  
chiudi in eterno la tartarea porta.*

*Nekonečný strach a věčná muka.  
Krutý pekelný žalář,  
a ty se neshleď s nebožtíky:  
navždy se uzavře brána podsvětí.*

<sup>45</sup> Obsah dopisu shrnuje Palisca (*Humanism in Italian Renaissance musical thought*. Yale University Press, New Haven 1985, s. 326) a odkazuje na jeho plnou citaci u Angela Solertiho (*Gli Albori del melodramma*. Milan 1904) – „second'il mio solito col verso intero e con la spressione delle parole e conchetto“.

CANTO

Mi- se- ri\_ ha- bi- ta- tor del cie- c'a- ver- no,

ALTO

TENORE

SETTIMO

BASSO

Giu nel do- len- te re- gno Nul- l'al- tro scen- de- ra ch'in- vi- dia\_ e sde- gno

Nul- l'al- tro scen- de- ra ch'in- vi- dia\_ e sde- gno

Nul- l'al- tro scen- de- ra ch'in- vi- dia\_ e sde- gno

Nul- l'al- tro scen- de- ra ch'in- vi- dia\_ e sde- gno

Nul- l'al- tro scen- de- ra ch'in- vi- dia\_ e sde- gno



Sa- rà l'hor-ror sa rà il tor- men- to\_e- ter- no.

sa- rà il tor- men- to-e- ter- no.

sa- rà il tor- men- to\_e- ter- no.

The first system consists of five staves. The top staff is a vocal line in a soprano clef with lyrics. The second staff is a vocal line in an alto clef with lyrics. The third staff is a vocal line in a tenor clef with lyrics. The fourth and fifth staves are piano accompaniment in bass clef.

Du- ro car- cer in- fer- no, A te non piu ver- rà la gen- te mor- ta.

The second system consists of five staves. The top staff is a vocal line in a soprano clef with lyrics. The second staff is a vocal line in an alto clef. The third staff is a vocal line in a tenor clef. The fourth and fifth staves are piano accompaniment in bass clef.





Chiu- d'in e- ter- no la tar- ta- rea por- ta

Př. č. 22 – GIOVANNI DE' BARDI: MADRIGAL *MISERI HABITATOR DEL CIEC'AVERNO* (1589)  
(CD – č. 4)

Palisca navrhuje interpretovat madrigal v rámci Bardihho rad skladatelům v *Discorso*.<sup>46</sup> Rossi ve zmíněném dobovém popisu „slyšel“ madrigal jako melancholický a plný žalu, tedy jako lamento. Podle Bardihho rady by skladatel v rámci takového *conchetta* měl zvolit antickou mixolýdickou tóninu, která je nejvyšší, a proto by také melodii měl umístit do nejvyššího hlasu (*canto*). Výšková organizace melodie v hlase *canto* využívá diatoniku antického mixolýdického modu, který je na některých místech promíchán s chromatickým rodem. Mixolýdická tónina je transponována do vrchní kvinty (srovnej s Př. č. 23), aby odpovídala vhodnému sopránovému rozsahu. Melodie ve všech sedmi řádkách verše krouží kolem „středního tónu“ tóniny (tón *a* se také objevuje čtyřikrát v závěru řádky) a tóny *fis* a *b* lze vyložit z hlediska chromatického rodu. V dalších hlasech se však vyskytují také tóny *cis* (jednou ve 2. řádku, podruhé v 5. řádku) a *gis* (ve 4. řádku). Jako tóny harmonie je lze vysvětlit jako tóny *musica ficta*, které se podílejí na přípravě kadenciho postupu, takže nenarušují výklad v rámci mixolýdické tóniny. Bardihho požadavku na zřetězení výrazových prostředků k jednomu *conchetti* však neodpovídá volba nástrojů. Správně by k mixolýdické tónině měly náležet kornety a cembalo. Přestože se popis zúčastněných nástrojů při provedení Bardihho madrigalu různí, ani jedna z verzí neobsahuje kornety nebo cembalo.<sup>47</sup>

<sup>46</sup> Palisca, Claude V.: *Humanism in Italian Renaissance musical thought*. Yale University Press, New Haven 1985, s. 327.

<sup>47</sup> Bastiano de' Rossi (*Descrizione dell' apparato e degl' intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze de' Serenissimi Don Ferdinando Medici, e Madama Cristina di Loreno, Gran Duchi di*

MIXOLÝDICKÁ TÓNINA

MIXOLÝDICKÁ TÓNINA  
TRANSPONOVANÁ DO VRCHNÍ KVINTY

MIXOLÝDICKÁ TÓNINA V CHROMATICKÉM RODU  
TRANSPONOVANÁ DO VRCHNÍ KVINTY

Pozn.: ST - střední tón

Pr. č. 23 – BARDIHO MIXOLÝDICKÁ TÓNINA TRANSPONOVANÁ DO VRCHNÍ KVINTY  
A V CHROMATICKÉM RODU

Palisca navrhuje interpretovat madrigal v antické dórské tónině v promíchání diatonického a chromatického rodu, které umožňuje vysvětlit všechny tóny s výjimkou *cis* a *gis*. Z hlediska hudebního rytmu je ve většině madrigalu patrná snaha o potlačení kontrapunktické složitosti, která je nahrazena homorytmií všech hlasů.

Tématem prvního intermédiu *La pellegrina* byla *Harmonie sfér*. S výjimkou samotného úvodu složil hudbu k tomuto vstupnímu intermédiu Cristofano Malvezzi. Po úvodním zpěvu Harmonie, která při něm sestupuje z nebes, následuje dvojsbor Sirén, které popisují, jak vytvářejí otáčení nebeských sfér:

*Toscana*. Firenze, Padovani, 1589, s. 51–52) popisuje, že sbor zpíval nad harfami (*arpi*), violami (*virole*) a cite-rami (*cetere*).

Malvezzi v dobovém vydání intermédií (*Intermedi et concerti*. Fiorenza 1591) připojuje v popisu provedení Bardího madrigalu jako nástroje čtyři trombóny, čtyři violy a jednu lyru.

Nicméně o způsobu zapojení nástrojů do provedení celého intermédiu se kromě jejich vyjmenování nikde nehovoří. Takže lze pouze hypoteticky tvrdit, že nástroje zdvojovaly vokální hlasy na způsob *colla parte*; zmínka o čtyřech nástrojích nejpravděpodobněji znamenala, že zdvojovány byly všechny hlasy s výjimkou hlasu *canto*.

„Instrumentací“ intermédií se zabývá Vladimír Godár ve studii *Ikonická instrumentácia v hudbe 16. a 17. storočia* (In: Slovenská hudba XXI, 1995, č. 4, s. 477–494). Při popisu použitých nástrojů vychází pouze z Malvezziho informace. Domnívá se, že bohatý instrumentár v provedení intermédií k *La pellegrina* zformoval médium, které dnes nazýváme orchestr.

„Noi, che cantando, le celesti sfere / Dolcemente rotar facciamo intorno.“

(My, jež zpíváme, sladce vytváříme krouživé otáčení nebeských sfér.) [CD – č. 5]

Bardi jako hlavní ideový tvůrce zde zcela jednoznačně vychází z mýtu Éra v X. knize Platónovy *Ústavy*. Dochované scénické návrhy a dobový popis svatby od Bastiana de' Rossiho potvrzují shodu s Platónovou koncepcí harmonie sfér. Ve středu jeviště se nacházelo mračno, které plodilo nutnost, *necessitas*, řídící svět se třemi sudičkami. Kolem nich se otáčelo osm planet na přeslenech. Na ploše každého přeslenu stála Siréna, „*která se otáčí spolu a vydává jeden zvuk jako jeden tón, a protože je jich osm, začínávají společně jako jedna harmonie. Jiné tři postavy zase sedí kolem dokola ve stejné vzdálenosti od sebe, každá na trůně: Moiry, dcery Nutnosti, bíle oděné a se stužkami kolem hlavy, Lachesis, Klóthó a Atropos, které zpívají svou píseň ve shodě s harmonií Sirén: Lachesis o tom, co se stalo, Klóthó o tom, co je, a Atropos o tom, co se má stát*“ (*Ústava* 617b–c). Tři dcery Nutnosti tak tvoří čas tím, že udávají pohyb jednotlivým sférám. Klóthó otáčí doprava vnější přeslen, Atropos doleva všechny vnitřní přesleny a Lachesis střídavě všem uděluje oba směry pohybu. Tento výjev podle Platóna doprovázel dvojsbor Sirén. Po instrumentální šestihlasé sinfonii následuje zpěv sopránů doprovázený pětihlasem, který může být nahrazen smyčcovými nástroji (violy da gamba). Podle Rossiho zazněním textu:

„*Dolcissime Sirene, / Tornate al Cielo, e 'n tanto / Facciam, cantando, a gara / Un dolce canto*“

(*Nejsladší Sirény, vraťte se na Nebesa, zatímco my budeme soutěžit ve zpěvu nejsladší písně*) [CD – č. 6]

tři sudičky vyzvaly Sirény k výstupu na Nebesa, aby spojily Nutnost a planety v písní. Tři pětihlasé sbory v závěru 1. intermédia společně chválí svatební pár.

Hudbu svých současníků Bardi rozděluje na kontrapunktickou (*musica figurata*) a umění dobrého zpěvu (*ad aria*), které střídavě dělí na *arie* a *arie musicali*. Obratně komponovaný kontrapunktický styl (*figuratamente*) kritizuje za to, že míchá několik melodických linií a několik tónin, které jsou zpívány současně. Jako příklad uvádí madrigal, v němž se mísí bas s jednou melodickou linií, tenor, alt a soprán s dalšími, čímž se současně střetávají nízké, střední a vysoké tóniny, přičemž každý hlas má různý rytmus. Srovnává to se situací, v níž se pán, který je vážně oblečený (v *semibrevis* a *minimách*), prochází po komnatách v přízemí svého paláce, přičemž soprán současně běhá rychlým krokem po terase ozdobený do *minim* a *semiminim*, a páni tenor a alt chodí po prostředních komnatách oděni do jiných ozdob.

Bardi skladatelům vytýká, že si těchto prohrěšků nejsou vědomi, a že naopak by se kontrapunktikům zdálo, že páchají smrtelný hřích, kdyby slyšeli, že ve všech hlasech jsou tóny v souladu se slabikami verše – dlouhé a krátké ve stejném tempu. Naopak se jim zdá, že se jejich zběhlost projevuje tím, že jsou jejich hlasy pohyblivější, což zřejmě převzaly od strunných nástrojů, které nemají hlas, takže hráč tvoří fugy a dvojité kontrapunky, aby své posluchače nenudil. Právě tento druh hudby však vždy haněli filosofové a nazývali ji řemeslnou, protože sloužila pouze k rivalitě hráčů. Tato hudba však

není hodna svobodného člověka, protože nemá sílu změnit *ethos* duše – dobrým hudebníkem může být pouze ten, kdo má sílu svou harmonií uvést duše jiných k požadovanému *ethosu* (*costume*). Kontrapunktická hudba tak míchá a plete do sebe různé oktávové druhy, polohy hlasu, rytmy a je to tak „právě ten druh hudby, který tak haní zejména Aristotelés v VIII. knize Politiky, kde ji nazývá řemeslnou a říká, že slouží pouze k tomu, aby mezi interprety vyvolala soupeření. Není hodna svobodného člověka, protože nemá sílu pohnout mysl nikoho do určitého *ethosu*. A jinde říká, že není možno nazvat dobrým hudebníkem toho, kdo nedokáže svoji harmonií uvést mysl jiných do zamýšleného *ethosu*.“<sup>48</sup>

Druhá část Bardiho *Discorso* byla zamýšlena jako rady a návody pro správné a dobré zpívání. Více však vyznívá jako upozornění na prohřešky zpěváků, kterých by se měl Caccini vyvarovat. V každém případě tvoří zajímavý dokument nejenom k problematice dobového provozování hudby, ale současně doplňuje předcházející výklad o zásadách „nové“ hudby podle antického vzoru. Shrňme si Bardiho připomínky do několika bodů:

1. Při zpívání musí být každý hlas na svém místě; to znamená, že se musí především vycházet z polohy tóniny.
2. Při zpívání se nikdy nesmí ničit verš. To se týká zejména pravidla dodržování dlouhých a krátkých slabik. Bardí zejména v nedodržování tohoto pravidla nalézá základní problém dobové kompozice, ale také zpěvu. Úpadek zpěvu je zapříčiněn množstvím zpěváků, kteří se podřizují požadavkům nevzdělaného lidu. Proto by se měl každý zpěvák řídit sentencí: „Ubírejte se cestou menšiny, nikoli cestou davu“. Zajímavá je Bardiho zmínka o Francouzích a Španělech, kteří při zpěvu poezii neničí.
3. Na příkladu jedenáctislabičného verše (tzv. heroického verše) ukazuje, na jakých slabikách zpěvák může udělat ozdobu (*passaggio*) – v tomto případě pouze na nejdelsích slabikách, kterými jsou vždy šestá a desátá slabika.
4. Zpěvák musí vždy dobře vyslovovat. Bardí zejména upozorňuje na správné vyslovování samohlásek, vokálů (*vocali*) a rozlišování jejich otevřenosti (*aperte*) a zavřenosti (*chiuse*), které dělají italštinu sladkou, jasnou a působivou.
5. Nemělo by se připustit diminuování (zdobení) basu, protože pro tento hlas je charakteristická pomalost, vážnost a ospalost.
6. Samozřejmostí by mělo být správné a čisté intonování.
7. Zpěvák by měl používat malý tónový rozsah, aby se tak více přiblížil mluvě.
8. Hudební kompozice by se neměla ničit ozdobami (*passaggi*), které často způsobují, že ani skladatel nepozná své dílo.
9. Zpěvák musí svůj zpěv předvádět co nejlahodněji (*più suavità*) a nejsladčeji (*dolcezza*), protože pouze při sladké hudbě duše odchází

<sup>48</sup> Citováno na základě slovenského překladu (Slovenská hudba XX, 1994, č. 3-4, s. 417).

z těla a vrací se zpět ke svému původu, do nebe. Bardi zdůrazňuje, že hudba není ničím jiným než sladkostí.

Základní ideál Bardiho směřování je ukryt ve formulaci: tak jako je duše ušlechtilější těla, jsou i slova ušlechtilější kontrapunktu, a proto tak jako má duše řídit tělo, tak také slovo musí řídit kontrapunkt. Pro názornost to dokládá výstižným přirovnáním ke směšné situaci, v níž by sluha vedl svého pána a ještě mu rozkazoval.

## 7. GALILEI – KRITIKA DOBOVÉ TEORIE I HUDEBNÍ PRAXE

Vincenzo Galilei (cca 1520–1591) začínal jako loutnista, zpěvák a skladatel, který se nejprve zabýval intavolacemi vícehlasé hudby pro loutnu a prosazováním tzv. loutnové tabulatury jako specializovaného zápisu hudby pro tento nástroj. První vydané pojednání věnoval především těmto otázkám, ale současně již do něho zahrnul i zkušenosti ze studia hudební kompozice a teorie hudby u Zarlina v Benátkách během první poloviny šedesátých let (přibližně od roku 1563).<sup>49</sup> Po návratu do Florencie v roce 1572 se v prostředí Bardiho kroužku začal seznamovat s pramennými výzkumy antických teorií hudby, které ho začaly směřovat ke kritickému pohledu na Zarlínovu nauku v *Le Istitutioni harmoniche*. Při přípravě Galileiova nejproslulejšího spisu o antické a moderní hudbě<sup>50</sup> sehrála důležitou roli jeho korespondence s Girolamem Meiem. Galilei pokládal otázky a Mei odpovídal v obšírných dopisových pojednáních.<sup>51</sup> Vzájemný spor Galilei–Zarlino pokračoval do začátku devadesátých let a vyvolal z obou stran sepsání několika dalších pojednání. Na Zarlínovy výhrady v *Sopplimenti musicali* (1588)<sup>52</sup> zveřejnil Galilei odpověď v roce 1589.<sup>53</sup> Četné práce z druhé poloviny osmdesátých let zabývající se otázkami konsonance, disonance, dělení oktávy, unisona atd. zůstaly v rukopise.<sup>54</sup> Bo-

<sup>49</sup> Vincenzo Galilei: *Fronimo dialogo, nel quale si contengono le vere, et necessarie regole del intavolare la musica nel liuto*. Venetia, Girolamo Scotto, 1568.

<sup>50</sup> *Dialogo di Vincentio Galilei nobile fiorentino della musica antica, et della moderna*. Fiorenza, Giorgio Marescotti, 1581. Spis je věnován Bardimu, který v něm také vystupuje jako jedna z dialogických postav (vedle Strozziho) a většinou v rozpravě plní funkci toho, kdo odpovídá na otázky.

<sup>51</sup> Palisca přes 30 dochovaných dopisů zveřejnil v rámci studie: Palisca, Claude V.: *Girolamo Mei: Letters on Ancient and Modern Music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi*. Musicological Studies and Documents, 3, American Institute of Musicology, 1960, 1977<sup>2</sup>.

<sup>52</sup> Zarlino ovšem Galileiovo jméno výslovně neuvádí, ale z popisu kritizovaných teorií vyplývá, že se jedná o reakci na kritické výhrady v Galileiově *Dialogo*.

<sup>53</sup> *Dialogo di Vincentio Galilei, nobile fiorentino: intorno all'opere di messer Gioseffo Zarlino da Chioggia et altri importanti particolari attenenti alla musica*. Fiorenza, Giorgio Marescotti, 1589.

<sup>54</sup> V následujícím výčtu Galileiových rukopisných pojednání je hvězdičkou označeno jejich novodobé vydání Friederem Remppem (Rempp, Frieder: *Die Kontrapunkttraktate Vincenzo Galileis*. Köln 1980). Rempp analyzuje Galileiovu teorii kontrapunktické nauky v rámci studie o italské hudební teorii v 16. a 17. století (*Ele-*

hužel se nedochovaly dvě kompozice (*Lamento braběte Ugolina* z Danteho *Pekla*, XXXIII, 4–75 a *Jeremiášovy lamentace a responsoria* na Velký týden), které zřejmě byly praktickou aplikací ideálu přenášení antické hudby do dobové praxe (v tomto případě *concerto* textu vyjadřovalo lamento, žal, bol).

Spor s Zarlinem se rozvíjel v mnoha dílčích otázkách včetně základního pohledu na rozdíl mezi hudbou antickou a současnou. Když v *Dialogo* (1581)<sup>55</sup> žádá „Strozzi“ o shrnutí užitečnosti antické hudby, neopomene se Galilei v „Bardiho“ odpovědi vypořádat s Zarlinovým názorem, když s odkazem na dvě místa v *Le Istituzioni harmoniche* (I. a 49. kap. z II. části) tvrdí, že je zde za dokonalejší považována současná hudba a antická za nedokonalou, což je opak „Bardiho“ názoru. Přitom následující výčet „zázračných účinků“ (*effetti maravigliosi*) antické hudby v „Bardiho“ odpovědi se příliš neodchyluje od podobných výčtů u Zarlina, který spojení *effeti maravigliosi* v *Le Istituzioni harmoniche* používá velmi často. Rozdíl spočívá ve změně názoru na možnost rekonstruovat výrazové prostředky antické hudby tak, aby se nejenom začaly prakticky používat v současné praxi, ale aby také postupně nahradily ty kompoziční postupy, které požadovaný účinek nemají. Zarlino sice rád a často odkazuje na znalost starých spisů o účincích antické hudby, ale nedomnívá se, že je možné rekonstruovat její výrazové prostředky. Jeho hlavním cílem je inovovat dobovou kontrapunktickou praxi, udělat v ní pořádek a v tomto smyslu stanovit pravidla, která dosud scházela. Typickým příkladem Zarlinovy nedůvěry v možnost obnovy popisovaných antických účinků dobovými hudebními prostředky je ve IV. části *Le Istituzioni harmoniche* spíše neutrální postoj ke schopnosti modu vyvolat v posluchači určitý *ethos*. Galilei sice také nepřiznává moderním modům *ethosový* účinek, ale po vzoru Meie a Bardiho to zdůvodňuje tím, že tyto mody a jejich použití při zhudebnění verše nemají nic společného s antickými tóninami. Rozchod s Zarlinovým postojem k modům nejlépe dokumentuje odstavec z nevydaného díla o kontrapunktu.

*„Zarlino mě ve svých spisech nepřesvědčil o naivnostech, když říká, že mezi našimi mody některé mají klidnou povahu, jiné prosebnou, že některé jsou naříkavé, dráždivé, lascivní, utěšující, uspávající, pokojné, hněvivé, a jiné že mají ještě jiné povahy a ethosy. A nakonec, že mody dnes používané hudebními praktiky mají stejné schopnosti, jaké měly antické mody. Odpovídám na základě zkušenosti, která nám říká něco jiného, že všechny tyto legendy chtějí zmást blupáky. Pokud má naše hu-*

*mentar- und Satzlehre von Tinctoris bis Zarlino. Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert. In: Zaminer, Frieder (ed.): Geschichte der Musiktheorie. 7. sv., Darmstadt 1989, s. 39–220.*

\* *Discorso intorno all'uso dell'enharmonico, et di chi fusse autore del cromatico* (1590–1591);

\* *Discorso intorno all'uso delle dissonanze* (1588–1591);

\* *Discorso particolare intorno alla diversita delle forme del diapason*;

*Discorso particolare intorno all'unisono* (cca 1590);

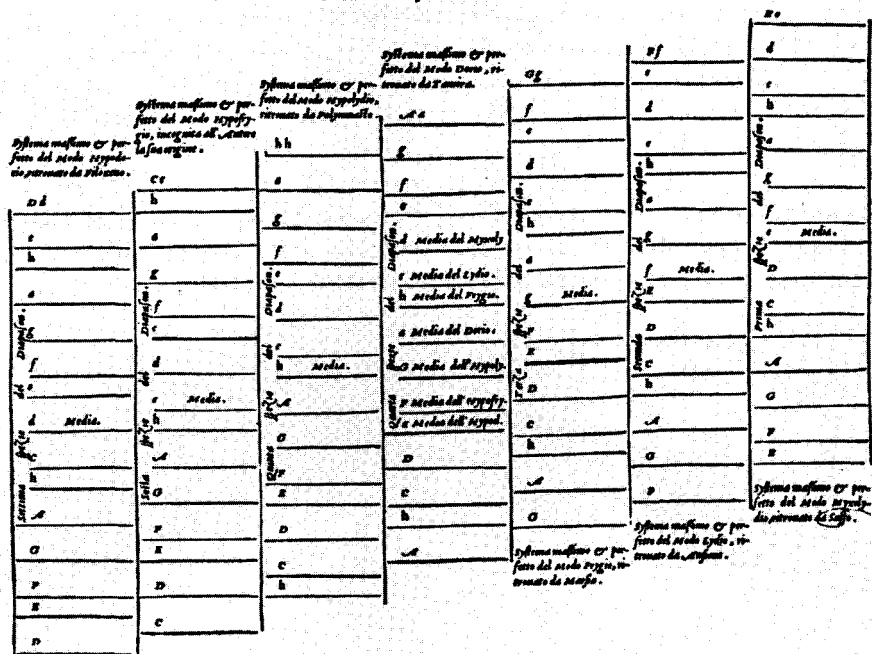
\* *Dubbi intorno a quanto io ho detto dell'uso dell'enharmonico, con la solutione di essi* (cca 1591);

\* *Il primo libro della pratica del contrapunto intorno all'uso delle consonanze* (1588–1591).

<sup>55</sup> *Dialogo della musica antica, et della moderna*, s. 86.



## Dimostrazione de' sette Tuoni, secondo la mente di Tolomeo .



Př. č. 25 – GALILEIŮV DIAGRAM PTOLEMAIOVÝCH SEDMI TÓNIN  
(DIALOGO, s. 64)

V diagramu také demonstruje Glareanův systém dvanácti modů (*Dialogo*, s. 78), který odmítá nejenom kvůli zdvojení některých modů, ale zejména pro jeho používání v praxi dobové „figurální“ (kontrapunktické) hudby, v níž se zcela ztrácejí kvality původních antických tónin, protože mody v promíchání hlasů, v kadencích a používání „akkidentů“ (zvýšení, snížení tónu) nevytvářejí žádný kvantitativní ani kvalitativní rozdíl. Galilei to popisuje slovy:

„Ma nel cantare secondo qu' esta nuova prattica di canto figurato (cosi detto dalla diversità delle figure cantabili) tante arie insieme, sono troppo due Tuoni non che otto, ò maggior numero, perche qual si voglia Cantilena messa in atto, ricerca sempre l'istessa quantita & qualità di corde circa l'acuto & grave, procedendo in ciascuna qual sia delle parti col medesimo rithmo, quanto al veloce e tardo movvimento; per usate in esse il Contraputista; note di qual si voglia valore, & ciascuno intervallo à suo beneplacito inconsideratamente, & senza pensare al concetto delle parole e cosa del mondo: ne quali accidenti si proverà al tuo luogo confisere principalmente la diversità & virtú dell'harmonie & melodie. Di maniera che i Tuoni, & le Cantilene d'hoggi vengano à essere necessariamente d'un'istesta qualità, quantità, & forma; & d'un medesimo colore per così dirle, sapore, & odore una che l'altra.“



„Při zpěvu s touto novou praxí figurální hudby (je tak nazývána podle různosti zpívaných figur) se současně vyskytuje množství melodií, přičemž již dvě tóniny jsou mnoho, natož osm a více. Přestože vokální kompozice vyžaduje hledání stále stejných kvantit a kvalit postupů s obledem na vysoké a nízké tóny, aby hlasy postupovaly ve stejném rytmu podle rychlého a pomalého tempa, kontrapunktik používá tóny nějaké hodnoty a intervalu zcela libovolně, aniž by myslel na ideu slov a světa. V těchto vlastnostech totiž tkví, jak bude ukázáno později, různost a ctnost harmonií a melodií. Současné mody a vokální kompozice tak dostávají stejnou kvalitu, kvantitu a formu; a jako cokoli jiného jsou stejné barvy, chutě a vůně.“

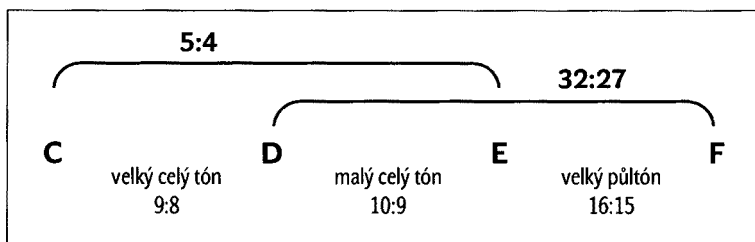
Vincenzo Galilei, *Dialogo della musica antica, et della moderna*, s. 78

V pozdějším rukopisném pojednání o kontrapunktu Galilei vyslovuje názor, že účinnost „moderní“ kompozice spočívá v melodii a harmonii, nikoli v charakteristikách Glareanových modů, a proto by se měly obnovit řecké tóniny a jejich výškové umístění v melodickém hlase.

Nejvážnější spor mezi Zarlinem a Galileem se odehrával především v otázkách určování konsonancí a systému ladění jako dobová „vědecká“ výměna názorů, která pouze částečně reflektovala praxi dobové hudby a její potřeby. Nicméně po vzoru Meie také Galilei prostřednictvím „Bardiho“ v *Dialogo* obhajuje vědu s jejími odlišnými postupy a cíli, než má umění. Věda má hledat pravdu všech možností a zkoumat vlastnosti vymezeného předmětu zkoumání a jeho příčiny za účelem poznání a rozšíření znalostí.<sup>59</sup> Galilei především Zarlina napadá za používání *senaria* jako prostředku na vysvětlení konsonancí, přestože se mezi antickými autory tento způsob výkladu neobjevuje. Kritizuje ho ovšem také za to, že vůbec neexperimentoval (*esperimentato*), aby spekulaci podpořil empirií. V úvodu *Dialogo* „Strozzi“ obhajuje ve zkoumání hudby jako předmětu smyslového vnímání empirii, na jejímž základě by se teprve měla potvrdit pravdivost či nepravdivost názoru starých autorit.

Uvedme si alespoň nejzajímavější příklad výtky k Zarlinovu odchýlení se od empirie, která se dotýká dobově aktuálního problému ladění zpěvu a jednotlivých nástrojů. Zarlino zastával názor, že nedoprovázený zpěvný hlas používá pouze čisté intervaly (tzn. v jednoduchých číselných poměrech) v rámci diatonicko-syntonického systému ladění. Galilei ovšem dokazuje, že tento systém obsahuje chybu, která čisté ladění znehodnocuje. Podstata problému tkví v nestejně velkých půltónech a celých tónech, čímž vznikají „imperfekce“. Například vzestupný tetrachord „C–D–E–F“ v čistém ladění obsahuje velký celý tón, *tuono maggiore* mezi tóny „C–D“ (poměr 9 : 8), malý celý tón, *tuono minore* mezi tóny „D–E“ (poměr 10 : 9) a velký půltón mezi tóny „E–F“ (poměr 16 : 15); jenomže malá tercie, *semiditonus* mezi tóny „D–F“ (s poměrem 32 : 27), je nedokonalá, protože je o „syntonické komma“ (tedy o poměr 81 : 80) menší než přirozená malá tercie (poměr 6 : 5) – viz Př. č. 26.

<sup>59</sup> *Dialogo della musica antica, et della moderna*, s. 105.



PŘ. č. 26 – VINCENZO GALILEI – DEMONSTRACE PŘÍČINY „IMPERFEKCE“ SEMIDITONU V SYNTONICKO-DIATONICKÉM LADĚNÍ

Galilei se touto polemikou snažil poukázat na problémy, které při používání čistého ladění vznikají s každým akcidentálně změněným tónem – například velká tercie, *ditonus* „A-Cis“, v níž je akcidentálně zvýšen tón „Cis“, je v poměru 81 : 64, protože je složena ze dvou velkých celých tónů (poměr 9 : 8), zatímco v čistém ladění by měla být správně velká tercie (*ditonus*) složena z velkého celého tónu (poměr 9 : 8) a z malého celého tónu (poměr 10 : 9), a tím dávat poměr 5 : 4.

Ze stejných důvodů nejsou podle Galilea v ptolemaiovském syntonickém ladění konsonantní všechny kvarty. Pokud je kvarta složena pouze ze dvou velkých celých tónů (poměr 9 : 8) a z velkého půltónu (poměr 16 : 15), pak je tato kvarta v poměru 27 : 20 a odlišuje se od konsonantní kvarty (poměr 4 : 3) o „syntonické komma“ (čili o poměr 81 : 80).

V *Dialogo* „Bardi“ konstatuje, že „z mnohých setkání se zastánci ptolemaiovské syntoniky nabyl přesvědčení, že si až příliš uvědomovali, že není v jejich zájmu rozzebírat námitky, a dokonce o nich pomlčeli“.<sup>60</sup>

Přestože Galilei napadl dosavadní teorii ladění, nepřišel sám s úplně jednoznačným řešením nápravy. Pro čistě instrumentální hudbu požadoval jeden z šesti typů Aristoxenova ladění, který označil jako „intenzivní diatoniku“ (*diatonico incitato*). Toto ladění rozdělovalo oktávu na dvanáct stejných půltónů (velikost půltónů měla být v přibližném poměru 18 : 17), takže to byl první pokus o rovnoměrné ladění. Aristoxenos údajně systémové problémy ladění – zaviněné nestejnými tóny a půltóny – vyřešil rozdělením tónu na dvě rovnoměrné poloviny, čímž oktávu naplnilo šest stejných celých tónů a dvanáct půltónů. Výhody systému shrnul Galilei slovy:

„Ne altra Distribuzione dimostrabile fuor' di questa, può trovar si tra corde stabili, piu semplice è piu perfetta; ... la Musica che è la voce & il suono, è quantità continuona, & non discreta.“

„Žádné jiné demonstrovatelné rozdělení tónů s výjimkou tohoto jedi- nebo nemůže být založeno na stabilních stupních; je jednodušší, dokona-

<sup>60</sup> *Dialogo della musica antica, et della moderna*, s. 12.

*lejší a mocnější při zpěvu i braní na nástroj (...). Vokální a instrumentální hudba je kontinuální (spojená) a nediskrétní kvantita.“*

Vincenzo Galilei: *Dialogo di Vincentio Galilei, nobile fiorentino: intorno all'opere di messer Gioseffo Zarlino da Chioggia et altri importanti particolari attenenti alla musica*. Fiorenza 1589, s. 133

Galilei tak poprvé odlišil číslo jako diskrétní (nespojitou) kvantitu a hudbu jako kvantitu kontinuální (spojitou), čímž hudbu vyvázal z moci čísla, protože její kvality jsou nekonečně dělitelné, a tím se vyvazují z potíží, které se vyskytují u číselného vyjádření poměru. Nicméně zpěváci „figurální“ hudby se podle Galileia vždy snaží o uplatnění čistých konsonancí, ale poměry ladění, které při tom používají, se nedají přesně zachytit a popsat.

Postupně dospěl k názoru, že jediným intervalem s pevným číselným poměrem je oktáva (2 : 1),<sup>61</sup> protože všechny další intervaly podléhají intonační rozrůzněnosti, takže existuje nekonečný počet intervalů, které jsou sice z větší části disonance, jenomže také konsonancí je obtížně určitelný počet. Začal napadat dosavadní jediný způsob určování konsonancí z číselných poměrů a přišel s radikální myšlenkou, že hudební intervaly uvnitř čísel Zarlinova *senaria* jsou stejně přirozené jako intervaly, jejichž číselný poměr využívá i vyšší čísla. Proto například tvrdí, že *ditonus* v poměru 81 : 64 je stejně přirozený interval jako *terza maggiore* v poměru 5 : 4 (neboli 80 : 64).<sup>62</sup>

Na sklonku svého života Galilei popsal realizované experimenty se strunami, na které zavěsil závaží, s mincemi, se zvony a varhanními píšťalami. Tyto experimenty prokázaly, že pokud se změní některé podmínky, pak se současně zcela zásadně změní i číselné poměry konsonancí, neboli ony poměry, které jim dosud byly připisovány.<sup>63</sup> Proto Galilei při klasifikaci konsonancí a disonancí zcela opustil tradiční matematický model a začal se řídit pouze sluchovým vjemem a kompoziční praxí. Navrhl zcela nové rozdělení konsonancí: oktávy, tercie, kvinty a sexty; disonancí: sekundy a septimy; meziskupinu tvořily kvarty, zvětšené kvarty a zmenšené kvinty. Argumentem pro toto rozdělení byl charakter sluchového dojmu: například kvarty nepatřily zcela do disonancí, protože Galileiovi zněly méně drsně, a navíc v kontrapunktu nepodléhaly tolika omezením jako jiné disonance.

<sup>61</sup> *Dialogo della musica antica, et della moderna*, s. 30–31. Galilei zde prohlašuje, že kromě pevně stanovené oktávy se ladění při zpěvu pohybuje někde mezi dvěma Ptolemaiovými systémy nazývanými *diatonic ditonia* a *diatonic syntonon*. Do různých používaných ladění rozděluje také nástroje. U některých však, jako například u fléten a kornetů, opět mluví o kombinaci dvou systémů ladění.

<sup>62</sup> Poměr v závorce slouží pro snadnější porovnání s předcházejícím poměrem – k tomuto poměru dopřejeme vynásobením čitatele i jmenovatele stejným číslem, v tomto případě číslem 16.

<sup>63</sup> Galilei těmito experimenty nakonec vyvrátil i své tvrzení o oktávě jako jediném pevném intervalu (viz pozn. 61), protože zjistil, že poměry oktávy v píšťalách (*canne*) nevycházejí ze stejného pravidla jako v případech krácení strun (Galilei tak jako první objevil, že tradované Pýthagorovy objevy jsou pravdivé pouze z hlediska strun, ale nikoli již třeba kladiv a kovadlin, jak praví legenda). Galilei dodává na základě experimentu podmínku, že píšťala poloviční délky bude znít o oktávu výše než píšťala celé délky pouze za předpokladu, že bude mít stejnou tloušťku a šířku.

Galileův výzkum systémů ladění a problematiky určování konsonancí s objevným využitím experimentálních metod a sluchové empirie dobové provozovací praxe můžeme označit za počátek moderní hudební akustiky. Nakonec se rozhodl přijmout jako ideální řešení ladění Aristoxenovu „intenzivní diatoniku“, která se přibližuje rovnoměrnému ladění, i když si současně ze sluchové empirie uvědomoval, že například zpěváci vždy budou usilovat o nejdokonalejší intervalové poměry, které se nedají svázat systémem. Nicméně si vymyslel příklad, který by neměl být interpretovatelný na nástrojích, pokud by nebyly naladěny v „intenzivní diatonice“ (Př. č. 27).<sup>64</sup>



Př. č. 27 – GALILEŮV PŘÍKLAD KOMPOZICE, KTERÁ VYŽADUJE POUŽITÍ „INTENZIVNÍ DIATONIKY“ NEBOLI „ROVNOMĚRNÉHO“ LADĚNÍ (CD – Č. 7)

Tato, samozřejmě z hlediska své doby, zvláštní hudební kompozice je založena na čtených modulacích, které intonačně správně umožňuje realizovat pouze rovnoměrná temperatura.

Galilei svými objevy na poli systémů ladění a určování intervalů zrelativizoval dosavadní základní jistotu spočívající v pevných proporčních vztazích, která byla základem pro pythagorejské korespondence mezi všemi úrovněmi kosmu. Svého velkého vědeckého předchůdce Pýthagora tak Galilei sice popravuje v názoru na trojí hudbu – pohybům nebeských těles, lidské harmonii i zpěvu najednou schází stabilní proporce –, ale i tato nová pravda je opět shodou, i když jinou, mezi nebeskou a lidskou harmonií.

<sup>64</sup> Příklad přetiskl Palisca (*Humanism*, s. 278). Je součástí jedné z posledních Galileových rukopisných prací *Discorso particolare intorno all'unisono* (cca 1590).

Galileovy názory na způsob zhudebnění verše se postupně vyvíjely – prvotní shoda s dobovým pojetím se v *Dialogo* změnila v ostrou kritiku. Modelovým příkladem tohoto vývoje je jeho názor na Willaertovo zhudebnění Petrarkova sonetu *Aspro core e selvaggio, e cruda voglia* (*Srdce tvrdé a divoké a krutý rozmar*).<sup>65</sup> Ve *Fronimo* (1568) uvádí Willaertův madrigal jako příklad využití postupů proti kontrapunktickým pravidlům, které jsou povoleny, pokud to vyžaduje obsah<sup>66</sup> verše.

*„Patisce secondariamente eccezzione ne l’imitatione delle parole, come bene manifestò fra gl’altri eccelenti musici in piu luoghi il famoso Adriano, & particolarmente nel principio di quella sua dotta Canzone, che gia compose à sei voci, qual comincia. Aspro core, & selvaggio & cruda voglia, dove passa piu volte, (per esprimere con gratia tal concetto,) non solo dalla Sesta maggiore alla Quinta ma da una Terza maggior à l’altra col movimento congiunto, & piacendovi serverò à un’altra volta il most-rarri maggiormente l’eccezzione di questo condimento della musica.“*

*„(Pravidlo může být porušeno) při imitování slov, tak jak to dělal slavný Adriano (vedle jiných skladatelů) na počátku této učené budby, kdy zkomponoval vokální kompozici pro šest hlasů Aspro core, & selvaggio & cruda voglia. Opakovaně zde (aby vyjádřil obsah s půvabem) postupuje nejenom z velké sexty do kvinty, ale také paralelně z velké tercie do jiné (velké tercie). Ponechám si na jinou příležitost, abych tuto naše nejvyšší znamenitou hudební úpravu demonstroval.“*

Vincenzo Galilei: *Fronimo dialogo* (...) nel quale si contengono le vere, et necessarie regole del intavolare la musica nel liuto, Venetia 1568, s. 13

<sup>65</sup> Petrarca: *Rime. Sonet CCVI*, 1. verš – *Aspro core e selvaggio, e cruda voglia*

Urputná přísnot dlouho vytrvá-li,  
pak tuhá vůle, neslitovný cit,  
jenž v plachém, rajském, sladkém zjevu skryt,  
má ve mně kořist málo hodnou chvály.

Ať kvete háj i sad, ať mráz je pálí,  
ať září den, ať noc se počne tmít,  
já stále lkám. Dost látky pro neklid  
mi osud, paní má i láska daly.

Jen nadějí se živím, vzpomenu-li,  
jak trocha vláhy, sáknouc šíř a šíře,  
posléze drolí mramory a skály.

A není srdce tvrdého v té míře,  
by láska, prosby, pláč jim pohnuly,  
tak chladné vůle, již by nerozehřály.

(Francesco Petrarca: *Sto sonetů Lauře*. SNKLU, Praha 1965, přel. Václav Renč)

<sup>66</sup> Galilei sice používá výraz *conpetto*, ale hlavní důraz je kladen na imitování slova (*l’imitatione delle parole*). *Conpetto* tak v tomto raném spise ještě není používáno ve smyslu pojmu *conpetto dell’animo*, jak jsme ho definovali v kapitole o Bardim. Upřednostňování tohoto významu nalezneme až v *Dialogo*.

Především postup z velké sexty do kvinty ve stranném pohybu byl v rámci kontrapunktických pravidel přísně zakázán.<sup>67</sup> Ve Willaertově madrigalu<sup>68</sup> se tento postup hlasů objevuje čtyřikrát ve zhudebnění prvního řádku, a navíc dvakrát se hlasy pohybují v paralelních velkých terciích (Př. č. 28).

C  
A  
VI  
T  
V  
B

A- spro co- re\_e sel- vag- gio,e cru- da vo- glia

A- spro co- re\_e sel- vag- gio,e cru- da vo- glia

A- spro co- re\_e sel- vag- gio,e cru- da vo- glia

glia In dol-

glia In

→

<sup>67</sup> Takzvané „pravidlo blízkosti“ striktně stanovovalo, jak se má postupovat z nedokonalé (imperféktní) konsonance (tercie a sexty) do dokonalé konsonance ve stranném a paralelním pohybu dvou hlasů. Například z velké sexty se vždy muselo postupovat do oktávy. Zarinův žák Artusi v devadesátých letech vytvářel koncepci tzv. „licenčního kontrapunktu“ (na způsob *licenza poetica*), v jehož rámci se snažil v rozšířených kontrapunktických pravidlech přesně stanovit podmínky, za jakých se může *licenza* použít. Porušení pravidel

In dol- ce, hu- mi- le, an-  
 In dol- ce, hu- mi- le, an- ge- li- ca fi- gu- ra, in  
 glia In dol-  
 In dol- ce, hu- mi- le, an- ge- li- ca fi- gu- ra  
 ce, hu- mi- le, an- ge- li- ca fi- gu- ra in dol- ce, hu- mi- le, an- ge-  
 dol- ce, hu- mi- le, in dol- ce, hu- mi- le, an- ge- li- ca fi- gu- ra,  
 ge- li- ca fi- gu- ra Se- l'im- pre- so ri-  
 dol- ce, hu- mi- le, an- ge- li- ca fi- gu- ra, Se l'im- pre- so  
 ce, hu- mi- le, an- ge- li- ca fi- gu- ra, Se l'im- pre- so  
 an- ge- li- ca fi- gu- ra  
 li- ca fi- gu- ra,  
 an- ge- li- ca fi- gu- ra,

PŘ. Č. 28 – ADRIAN WILLAERT: MADRIGAL *ASPRO CORE E SELVAGGIO E CRUDA VOGLIA*,  
 PRIMA PARTE (CD – Č. 8)

především muselo být legitimizováno tím, že odchylka má sloužit k podpoře vyjádření afektů jednotlivých slov. Artusi popisuje „licenční“ postup z velké sexty do kvinty v *Arte del contraponto*, Venetia 1598, na s. 34.

<sup>68</sup> Willaertův madrigal byl v roce 1559 posmrtně publikován v proslulé sbírce *Musica nova* (č. 33). Již Zarlino v 32. kapitole IV. části *Le Istitutioni harmoniche* („Jak sladit harmonie s předmětem slov“) toto Willaertovo zhudebnění (vedle dalších čtyř Willaertových madrigalů) uvádí jako vzor správného naplnění ideálu hudební imitace slov a hudebního zvýraznění jejich afektivního výrazu (Zarlino: *Le Istitutioni harmoniche*, Venetia 1558, IV, kap. 32, s. 340).

Galilei ve *Fronimo* ještě následuje Zarlinovu charakteristiku hlasových postupů: pohyb hlasů bez pŕltónu vyjadřuje zlobu, krutost, drsnost a zahořklost, protože v pŕltónu sídlí dobro hudby; bez tohoto intervalu je každý postup harmonie tvrdý, drsný a zahořklý.<sup>69</sup>

Druhý veršový řádek *In dolce, humile angelica figura* (*V sladké a plaché andělské podobě*) je obsahovým kontrastem k prvnímu. Melodický postup po celých tónech je v hlase *canto* (t. 16) vystřídán „sladkým“ pohybem pŕltónu a malé tercie; nejčastějšími intervaly nad nejnižším tónem jsou malá sexta a tercie. Zarlino pŕltónové postupy doporučuje k vyjádření účinků žalu a zármutku, ale v kombinaci s malými sextami a terciemi nad nejnižším tónem se stávají přirozeně sladké a měkké.<sup>70</sup> Kontrárním výrazovým prostředkem je také proměna metro-rytmické struktury. Druhý řádek je zhudebněn v živějším rytmu a počáteční rozčlenění verše po dvou slabikách (*In dol-//ce\_hu-mi-//le\_an-ge...*) s výraznými jambickými stopami (krátká–dlouhá) mění rytmus ve vrchních hlasech na trojdobý, zatímco basový hlas simultánně pokračuje v dvojdobém metru. Výrazový protiklad, který byl zřejmě také použit záměrně, se ukrývá v intervalových skocích basového hlasu. Vzestupné skoky na kvintu nebo sestupné na kvartu byly spojovány s výrazem smutku a ztráty energie, zatímco vzestupné na kvartu a sestupné na kvintu s pocity štěstí či přirozenosti. Také Galilei vykládá tyto kontrární pohyby basového hlasu stejným způsobem a v *Dialogo* spojuje bas s funkcí základního obrysu a výrazu vícehlasé hudební kompozice.<sup>71</sup>

Když se však Galilei v *Dialogo* znovu vrátil k Willaertovu madrigalu, zcela změnil názor na kvalitu zhudebnění Petrarkova sonetu. „Bardi“ vysvětluje „Strozzimu“ chyby, kterých se praktikové kontrapunktu dopouštějí při napodobování idejí (*concetti*), které jsou obsaženy ve slovech, přestože si myslí, že ideje duše (*concetti dell'animo*) vyjadřují přiměřeným způsobem již tím, že napodobují slova. Jako příklad špatného napodobování idejí slov uvádí první řádek Petrarkova sonetu (*Aspro...*),<sup>72</sup> který je zhudebněn způsobem umisťujícím mezi zpívající hlasy mnoho septim, kvart, sekund a velkých sext, aby se prostřednictvím těchto prostředků v uších posluchačů vyvolal drsný, tvrdý a nepůvabný zvuk,<sup>73</sup> který se, jak Galilei ironicky poznamenává, určitě podobá hrůznému zvuku, který Orfeova kithara vydávala v Neantiových rukách.<sup>74</sup>

<sup>69</sup> Zarlino: *Le Istitutioni harmoniche*, III, kap. 29.

<sup>70</sup> Zarlino: *Le Istitutioni harmoniche*, IV, kap. 32.

<sup>71</sup> *Dialogo della musica antica, et della moderna*, s. 76.

<sup>72</sup> Galilei výslovně nespojuje kritizované zhudebnění verše Petrarkova sonetu s Willaertovým jménem, ale dá se předpokládat, že měl na mysli tento madrigal, protože souběžná glosa upozorňuje, že kritizovaným teoretikem a praktikem kontrapunktu je Zarlino a konkrétně 32. kapitola IV. části *Le Istitutioni harmoniche*, v níž se vyzdvihují způsoby zacházení s veršem, které Galilei kritizuje. Protože právě v této kapitole Zarlino dává za vzor zhudebnění veršů Willaertův madrigal, dá se předpokládat, že Galilei odkazuje na něho (i když do roku 1581 Petrarkův sonet zhudebnili ještě čtyři skladatelé: Girolamo Parabosco, Jehan Gero, Giaches de Wert, Giachet Berchem).

<sup>73</sup> *Dialogo della musica antica, et della moderna*, s. 88. Tuto část přeložil do slovenštiny Vladimír Godár. In: Slovenská hudba XX, 1994, č. 3–4, s. 427–437 (z *Dialogo* jsou zde přeloženy s. 86–90).

<sup>74</sup> Neantios byl v 6. stol. př. n. l. synem tyranu Pittaka na ostrově Lesbos, jenž proslul velkou koncentrací vynikajících hudebníků. Neantios však nepatřil mezi vyvolené a proslul svou hudební neschopností. Věřil však,



Kriticky se vyslovuje proti hudebnímu napodobování pohybů, zvuků, barev apod.

„Při zpívání verše jedné z Petrarkových sestín, *Et col bue zoppo andra cacciano Laura* (‘A na kulhavém volovi budeme pronásledovat Lauru’) <sup>75</sup> se třesou, kývají a synkopují, jako by škytali, a pokud se stane, že v ideji (conpetto), která se jim dostane do rukou, se mluví o rachotu bubnů nebo o zvuku trubky či jiného podobného nástroje, snaží se svým zpěvem předvést jeho zvuk a vůbec si neuvědomují, že tato slova nezvykle vyslovují. A když narazí na slova, která označují různé barvy, ať již temné nebo jasné, přidají k nim černé a bílé noty, a tím dle jejich názoru již vyjadřují ideu (conpetto), a přitom sluchový smysl používají pouze pro vlastnosti tvarů a barev, čili to, co přísluší hmatu a zraku. A jsou ještě podivnější, kteří se notami snaží vymalovat bělostný či safírový tón, protože tak zněla slova, podobně jako se dnes malují střevové struny.“ <sup>76</sup>

Velmi podrobně Galilei vyjmenovává nesprávná zhudebňování jednotlivých slov.

„Tvrdí, že napodobují slova (imitar le parole), když u idejí (congetti), které mají označovat útěk (fuggire) nebo let (volare), nechají slova tak rychle a s tak malou grácií vyslovovat, jak jen je to možné; a u slov jako mizet (sparire), omdlet (venir meno), zemřít (morire) nebo náhle zesnulý (veramente spento) mají hlasy tak rychle zmlknout, že namísto vyvolání některého z těchto afektů musejí v posluchačích vzbudit smích, někdy dokonce rozhořčení, protože to považují za žert. Když mají říci sám, dva nebo spolu, pak mají zpívat sólově, ve dvou nebo všichni společně (...). Když přicházejí slova jako plakat (piangere), smát se (ridere), zpívat (cantare), křičet (gridare), vřestět (stridere) nebo falešné klamy (falsi inganni), ukrutné řetězy (aspre catene), těžké okovy (duri lacci), divoké hory (monte alpestro), tvrdá skála (rigido scoglio), krutá žena (cruda donna) a podobné – nemluvě již o vzdeších (sospiri), nezvyklých formách atd. – vyslovují tato slova tak, aby zbarvili své impertinence a bláznivé nápady neobvyčejným způsobem jako dávní barbari.<sup>77</sup> Neuvědomují si, že pokud by Sokrates nebo Korax či další z velebených řečníků vyslovili slova tímto způsobem, pak by své posluchače zároveň rozesmáli i pobouřili, a pohrdali by jím jako

že v posvátné Orfeově lyře je zakleta ctnost dobrého hry. Zcizil ji ze svatyně, ale při hře na této posvátné lyře ho sežrali psi. Takže nakonec Orfea, kterého zabily Bakchantky, napodobil pouze tragickým koncem života.

<sup>75</sup> Petrarca: *Rime. Sestina CCXXXIX*, poslední verš šesté strofy; správně ovšem má být „*Et col bue zoppo andrem cacciando l'aura*“ („a na kulhajícímu volovi budeme pronásledovat větrík“).

<sup>76</sup> *Dialogo della musica antica, et della moderna*, s. 89 (slovenský překlad, s. 433).

<sup>77</sup> Hudební historiografie tento slovník hudebně-slovních vztahů označuje jako „madrigalismy“ pro jejich nejčastější používání právě v madrigalech.

*opovrženímhodným a bezcenným blupákem. Potom se diví, že jejich hudba nevyvolává žádný z oněch pozoruhodných účinků, které způsobovala antická hudba; je od ní vzdálena, dokonce je protikladná a smrtelně nepřátelská, takže by se spíše měli divit, pokud by vůbec nějaký účinek vyvolávala (...). Jejím jediným cílem je vyvolat příjemnost sluchu, zatímco cílem antické hudby bylo přivést jiné ke stejnému afektu, který vyjadřovala. Nikdo rozumný nevyjádří ideje duše (concerti dell'animo) takovým směšným způsobem, ale jiným, který je od tohoto velmi vzdálen.“<sup>78</sup>*

Vzápětí se „Strozzi“ dotazuje na správný způsob hudebního vyjádření ideje básně. „Bardi“ při vypočítávání hlavních zásad uvádí, že je to stejný způsob, který používali významní antičtí rétoři a významní hudebníci, přičemž dnes se tento způsob hudebník může naučit na představeních současných tragédií a komedií.

*„Když kvůli zábavě navštívíte tragédii nebo komedii, které přednášejí zanniové, zkerotte občas svůj smích a laskavě si všimněte, jakým způsobem spolu klidně konverzují dva urození muži, jakou výšku a hloubku má jejich hlas, jakou sílu, jaký druh přízvuku a jaká gesta používají, jak pomalu či rychle vyslovují slova; všimněte si rozdílů, které ve všech těchto věcech vznikají, když jeden z nich mluví se svým sluhou nebo sluhové mezi sebou; všimněte si, jak mluví kníže, když se obrací na svého poddaného nebo vazala, jak prosebník vyslovuje svoji prosbu, jak to dělá ten, kdo je zuřivý či vzrušený; jak mluví vdaná žena a jak dívka, jak prosté dítě a jak mazaná kurtizána; jak se zamilovaný vemlouvá milované ženě, když se snaží získat její přízeň, jak odlišně však žárlivec nebo ten, kdo křičí, či ten, kdo je ustrašený, či kdo se raduje. Pokud tyto případy budete pozorně sledovat a usilovně zkoumat, pak si z nich budete moci vzít vzor pro vyjádření jakékoli jiné ideje (concerto), kdykoli to budete potřebovat.“<sup>79</sup>*

Galileův způsob řešení vztahu mezi textem a hudbou je zcela radikální a prakticky odmítá většinu dobových výrazových prostředků; zejména těch, které bychom dnes označili jako hudební ikonismy – výčet tzv. „madrigalismů“ je proto tak obsáhlý, zdrcující a současně ironický, aby mohly být vzápětí všech-

<sup>78</sup> *Dialogo della musica antica, et della moderna*, s. 88–89 (slovenský překlad, s. 432–433).

<sup>79</sup> *Dialogo della musica antica, et della moderna*, s. 89. Tento způsob ostře kritizuje Zarlino ve spise *Sopplimenti musicali* (Venetia 1588), který je do určité míry reakcí na Galileovy kritické výhrady vůči *Le Istituzioni harmoniche*. Zarlino k tomuto bodu píše v VIII. knize, 11. kapitole: „O bel discorso, skutečně hoden onoho velkého muže, jakého si představuje sám v sobě! Můžeme z toho usoudit, že jeho skutečným přáním je značně snížit důstojnost a vážnost hudby, když nám při výuce napodobování doporučuje poslechnout si, jak zanniové přednášejí tragédie a komedie, a současně požaduje, abychom se zcela stali herci a komiky. Co však má hudebník společného s těmi, co přednášejí tragédie a komedie? (...) Takové imitace patří k řečníkovi, nikoli k hudebníkovi. Pokud zpěvák používá takové prostředky, měl by se spíše nazývat hercem nebo

ny nemilosrdně hozeny přes palubu jako dále nežádoucí. Zcela určitě k tomuto radikálnímu kroku přispěla Meiova teorie přirozeného jazyka, která nejenom lidský hlas pojala jako přirozený prostředek, s nímž jednotlivé živé druhy vzájemně komunikují (ovšem s výjimkou člověka je to komunikace beze slov). Tady se zrodilo Galileovo přesvědčení, že hudba svůj přirozený výrazový účinek může získat pouze ze studia a nápodoby jednotlivých hlasových kvalit – tónová výška, intenzita, přízvuky (způsob výslovnosti), rychlost (prudkost, spád, kadence), ale také gestikulace –, které používají různé kategorie lidí, když spolu rozmlouvají. Tak to dělal antický hudebník, když měl zpívat nějakou báseň.

*„Nejprve prozkoumal vlastnosti hovořící postavy, věk, pohlaví, s kým mluví a co tím má způsobit. Tyto ideje (congetti), které nejprve básník oblekl do přiměřeně vybraných slov, potom hudebník vyjadřoval v takové tónině, s takovými přízvuky a gesty, s takovou kvantitou a kvalitou zvuku a s takovým rytmem, které byly přiměřené počínání dané postavy.“<sup>80</sup>*

Přirozený výrazový účinek nápodoby hlasových kvalit a kvantit je Galileův hlavní argument proti kontrapunktu a polyfonní hudbě, protože se v ní z veršů stává próza, čímž jsou zbaveny své nejvyšší ctnosti. Současně ztrácejí sílu vzbudit v posluchači účinky, které by působily již svou vlastní povahou, ale špatně zhudebnění je zničilo. Galilei tedy po skladateli vyžaduje, aby nejen napodoboval podstatu, esenci *conchetta*, ale aby tak zejména činil napodobováním zvukových kvalit mluveného slova, a tím nenarušoval básnickou formu dikce (výslovnost, projev) a básnickou strukturu verše, rýmu, přízvuků a intonací.

V *Dialogo* zveřejnil čtyři antické „oslavné písně“ (hymny),<sup>81</sup> které získal od Girolama Meie. Přestože současně otiskl také Alypiovy řecké notační tabulky,<sup>82</sup> hymny uveřejnil bez pokusu o dešifraci (Př. č. 29). Palisca uvádí zajímavou informaci, že hlavní postava ferrarského platónského kroužku Francesco Patrizi, tvůrce rozsáhlé *Poetiky*, spolupracoval s Bardim na přepisování uveřejněných hymnů právě s pomocí Alypiových tabulek, jenomže jejich interpretace nakonec byla chybná.<sup>83</sup>

*šáskem než zpěvákem. Každý ví, že řečník, pokud chce pohnout afekty, tak je musí studovat a musí napodobit nejen herce, ale jakýkoli druh osob. Dělal to velký řečník Cicero, který neustále spolupracoval s hercem Rosciem a básníkem Architem. Co však v tomto případě patří k řečníkovi, nehodí se k hudebníkovi.“*

<sup>80</sup> *Dialogo della musica antica, et della moderna*, s. 90 (slovenský překlad, s. 434).

<sup>81</sup> Egert Pöhlmann (*Denkmäler altgriechischer Musik*, Nürnberg 1970) se domnívá, že je to pět písní, které začínají slovy: 1) Aeide, 2) Kalliopeia, 3) Euphameito, 4) Chionoblepharou, 5) Nemesi.

<sup>82</sup> Tyto řecké notační tabulky jsou přetištěny v *Dialogo* na s. 92–94.

<sup>83</sup> Palisca, V. Claude: *Humanism in Italian Renaissance musical thought*. Yale University Press, New Haven 1985, s. 417–418.

Διονυσίου • εις Μούσας ἱαμβοῦ βακχικῶς •

σ ρ ρ φ φ σ σ ἀδῆ μοῦσα μοῦ φίλη	μ ἰ ρ ρ ρ ρ ρ ρ β ἰ β ρ ῥοταμοῖσι σὶνι πυρὸς ἀμφοῦτου
οοο ἰ φ μ μ μολῶντι δ' ἰμῶς νεοτάχου.	ρ μ ἰ ρ ρ ἰ μ ρ σ τικτοῦσι ἀκάρωτον ἀμφοῦσα •
ρ ρ ρ β ρ ρ ἰ ἰ λύρη δὲ σὺν ἀπ' αἰθέρα	σ φ ρ ρ μ μ ρ ρ σ σοὶ μὲν χερὸς ἰώλος αἰέρου
μ ρ η ἰ φ σ ρ μ φ σ ἴμας φρένας ὀδοντίω •	μ ἰ μ μ ἰ ρ μ ἰ ρ ρ νεοτ' ὑλλυμπῶν ἀνακτα χερῶνα,
σ ρ μ ρ σ φ ρ καλλιόπαι σοφά	ρ ρ μ ρ ρ μ ρ ρ ἰ β ρ ἀητῶν μύλος αἰὼν αἰείδων
φ η σ σ σ ρ ρ φ μουσῶν προῖσ' ἀπαγ' ἄ τριπύων	μ ἰ ρ ρ μ ἰ ρ φ ρ ρ Φοβηοῖσι τριπύωνος Ἰλίω •
ρ φ σ ρ μ ἰ μ κῆρ' σοφί μ' ἐτούδεται	σ ρ μ μ σ ρ μ μ ἰ μ ῥηαικῶ δὲ παρῶτι σιλῶνα
μ ἰ β ρ γ μ ρ σ μ ἰ δατοῦς γὰρ δι' ἰλίω καλαῖ	ἰ μ ἰ μ ρ μ ἰ ρ ρ χέρων ὠροῖσι ἀγαμονοῖ
μ ἰ ρ μ φ σ φ ἐν μῆτις περὶ σὶ μοι.	μ ἰ ρ ἰ μ ἰ φ σ ρ μ ρ σ ῥηαικῶν ὑπὸ σφῆμασι μωχῶν •

---

σ σ σ ἰ σ ρ σ φ σ Χιονοβλιφάξου πατρὸς αἰῶς	σ σ σ σ σ ρ ρ ρ ρ μ Γαίνονται δὲ τῆ ἰά νοος ἐμδαῖς
φ μ μ μ σ φ μ τ η ροδίλοισι ὅς' αὐτῶνα κάλωσ	μ ἰ ρ ἰ μ ἰ φ σ ρ μ ρ σ ῥηαικῶν καὶ ἰλίωσι •
μ ἰ μ ρ μ ρ ρ ρ ῥηαικῶν ὑπ' ἰχνησι διακῆσι	ἰ μ μ μ ἰ μ μ ἰ σ ρ μ ῥηαικῶν πῆρῶνα σβῶ ρ φ κῶ
μ ρ μ ρ ἰ μ ἰ μ ρ ἰ χρυσῶσισι ἀγαλλῶμας κίμασι •	φ μ ρ ρ ρ ρ β ρ ἰ ρ μ κικκῶσπῆσι βυγῶτε δῖσις
μ ἰ ρ ἰ μ ἰ ρ φ σ ρ ρ σ ῥηαικῶν ἀπῆρῶτον αἰρανοῦ	μ ἰ γ ἰ γ ἰ β ρ ρ β ἰ γ Ἄ κούφα φρουαγματα ἠνατῶν
σ ρ μ μ μ μ μ μ ἰ μ ἀκτῆνα πολύρροφον ἀκακῆσι •	ἰ γ ἰ μ ἰ γ ρ β ἰ μ μ ῥηαικῶν ἀσῆμακῶ χερῶν •
ἰ μ ρ μ ἰ ρ μ ρ σ ἀἰθῆρα πολυῖρμακα παζῶν	μ μ μ μ μ μ σ μ φ ἰχθουσα δ' ὑβρι ὄρασ βροτῶν
'σ ρ μ μ μ σ φ φ μ περὶ γαῖαν ἀπαγῆ ἰλίωσφ	ρ σ φ ρ ρ μῆλανα φθῶν ἐπὶ ἰλίωσφ. λαῖπαι •

Πρ. č. 29 – Antické řecké hymny s notačními znaky otiskněné v Galileově spisu *DIALOGO DELLA MUSICA ANTICA, ET DELLA MODERNA*, s. 97

## 8. ZARLINOVA PŘEDSTAVA IDEÁLU HUDEBNÍ KOMPOZICE

Protikladná dvojice *musicus*–*cantor* jako středověké rozdělení těch, kdož se zabývají hudbou, přešlo dlouhými staletími až do 16. století. *Musicus* bylo označení pro hudebního teoretika, který hudbu zkoumal jako matematickou disciplínu; *cantor* naproti tomu hudbu prakticky provozoval, ale jako „vědecké“ disciplíně jí příliš rozumět nemusel. Ve druhé polovině 16. století se však po-

stupně začíná prosazovat propojování teorie a praxe do jedné osoby. Novou kvalitu hudebníka v Itálii reprezentují zejména Vicentino a Zarlino, oba žáci Adriana Willaerta, geniálního kapelníka u sv. Marka v Benátkách, který ještě setrval v pozici *cantora*. Velká míra shody mezi Vicentinovým spisem (*L'Antica musica*) a Zarlinovým spisem (*Le Istitutioni harmoniche*) se dá zdůvodnit právě vlivem společného učitele, jehož myšlenky sepsali až jeho žáci. Větší vliv měl Zarlinův spis, který byl používán nejen v Itálii, ale rozšířil se do Francie, Nizozemska, Německa, často jako hlavní hudební nauka až do konce 17. století.

*Arte del contrapunto*, umění kontrapunktu, je pro Zarlina absolutním ideálem hudební kompozice. Všechny předcházející nauky o kontrapunktu pojednávaly zejména o spojování intervalů v dvou- a vícehlasé hudební větě. Zarlino v *Le Istitutioni harmoniche* v souvislosti s kontrapunktem zcela nově pojednává také nauku o modech (IV. část), o imitaci, fuze a kánonu (III. část, kapitola 54 ad.), o kadencích (III. část, kap. 39 a 51), o rytmických strukturách hlasů (III. část, kap. 45), o rytmickém podkládání textu (IV. část, kap. 33).

Základní předpoklady hudebního tvoření Zarlino shrnul v 26. kapitole III. části. Tato kapitola nese název *Co se očekává od kompozice a zejména od jejího předmětu (soggetto)* a je v ní formulováno šest bodů, které skladatel musí zohlednit u „každé dobré kontrapunktické kompozice“.

1. Kompozice musí být vypracována podle *soggetta* („*La prima è il Soggetto, senza il quale si farebbe nulla*“). *Soggetto* je základem kompozice, protože „*první je vždy předmět, bez něhož by člověk nic nedokázal: obchodník má při obchodu před svými očima cíl a svůj výrobek vytváří z určité látky (materia), kterou nazývá svým předmětem – stejně to musí chápat také skladatel, se zrakem upřeným k cíli, který ho směřuje k nápěvu, který je onou látkou, předmětem, z něhož skládá svou kompozici; to je onen způsob, jímž dílo přivádí k cíli, který si vytýčil; stejně jako básník, který je dojat účelem – jak to zřetelně vyjádřil Horatius ve své Poetice tím, když říká: Aut prodesse volunt, aut delectare poetae / Aut simul et iucunda, et idonea dicere vitae...;*<sup>84</sup> *také hudebník je naplněn stejným cílem: potěšit a povznést mysl posluchače harmonickými tóny; a kromě toho má svůj předmět, z něhož povstává jeho kantilena (cantilena), kterou vyzdobuje různými modulacemi a harmoniemi tak, že slouží posluchačům k potěšení.*“ Zarlino v tomto prvním postulátu několikrát opakuje cíl působení na posluchače, jímž má být *delectatio*, potěšení. Výraz *cantilena* je dobovým italským termínem pro melodii, ale také pro celek kompozice. Základním termínem je ovšem *soggetto*, z něhož skladatel čerpá invenci (*inventione*). Může to ovšem být jak „tematický subjekt“, který je volně vynalezen (*di inventione propria*) nebo přejat z jiné kompozice a jsou z něho odvozeny všechny další hlasy. Současně ovšem také vyjadřuje představu celkového průběhu kompozice, základní afektivní kvalitu. Zarlino nejčastěji umísťuje *soggetto* do tenoru.

<sup>84</sup> Horatius: *De arte poetica* 334–335: „*Bud' bavit chce básník, anebo udílet rady – či to, co dá životu váhu i vzlet, chce současně říkat.*“ (přel. Dana Svobodová)

Poprvé se tento termín objevil u Vicentina (*L'Antica musica*, I. kniha, 1. kap.) ve spojení *suggetto delle parole*. Vicentino tedy tento termín váže na text, zejména jeho afektivní obsah, který má být hudbou zobrazován, napodobován. Proto mají být melodie, výběr intervalů, tempo přiměřené *suggetto delle parole*. Pro Vicentina je tak *suggetto* myšlenkovým obsahem zhudebňovaného textu, podle kterého skladatel volí „druh“, ve kterém bude dále komponovat (moteto, madrigal atp.).

Zarlino od sebe významově oddělil termíny *thema* a *soggetto*. Opakující se melodický článek, který je od dalšího opakování oddělen pomlkou, je *thema*. Původní Vicentinův požadavek *suggetto delle parole* Zarlino ve IV. části, 31. kapitole obrací do pokynu, aby skladatelé, kteří chtějí komponovat moteta a madrigaly, nejprve vzali v úvahu *parole del soggetto* a následně teprve podle jednoho ze slov (*parole*) zvolili přiměřený modus.

2. Kompozice se má skládat především z konsonancí a teprve ve druhé řadě z disonancí pomocí akcidentů (*per accidente molte Dissonance*), protože „*to, co se od kompozice očekává, je především složení hudby z konsonancí; a jakoby náhodou je také prostoupena disonancemi, které ovšem musejí odpovídat pravidlům.*“

3. Jednotlivé hlasy kompozice mají dobře postupovat. Zarlino tím myslí správné intervalové postupy (*modulationi procedino*) hlasu, v němž se mají používat pouze intervaly, které vycházejí z *numeri sonori*. Nemají se proto používat zmenšené nebo zvětšené intervaly. Zarlino nepojednává o metodě utváření melodie a jeho principy se omezují na požadavek stupňovitého pohybu hlasu a na zákaz velkých skoků přes kvintu.

4. Intervalové postupy (*modulatione*) a jejich souzvuk (*concerto*) mají být bohaté na změny (*variato*). Zarlínův požadavek *varietà dell'harmonia* se týká jak bohatosti změn konsonancí mezi dvěma hlasy, tak také souzvuků, které vycházejí z aritmetického a harmonického dělení kvinty (tedy malé a velké tercie). Z dnešního pohledu se jedná o rozdíl mezi mollovým a durovým trojzvukem, který Zarlino chápe jako odlišné zvukové kvality, přičemž „durový“ souzvuk je pro něho dokonalejší než „mollový“.

Požadavek rozmanitosti se také týká nauky o kadenci (*cadenze*), o níž Zarlino pojednává v III. části, 53–54. kapitole. Dosavadní kadenční formy se Zarlinovi zdají chudé, a proto skladatele vybízí, aby vynalezali nové kadenční formule. Kadence zejména přispívají ke členění textu a slouží tak k jeho lepšímu pochopení. Toto hudební členění pomocí kadencí má korespondovat s významovým uspořádáním textu.

5. Kompozice má sledovat určitý daný modus (*modo*), harmonii (*harmonia*) a tóninu (*tuono*), aby neprobíhala bez řádu a neorganizovaně.

6. Harmonie, která je obsažena v kompozici, musí být v souladu s textem, slovem (*parole*), protože „*nad veselým textem nemůže být smutná harmonie; a obráceně, nad smutným textem nemůže být veselá harmonie.*“

V benátské tradici založil kontrární rozlišení kvality slov Pietro Bembo zhruba tři desetiletí před Zarlínem na rozdíl *piacevolezza* a *gravità*, kterou Zarlino převedl na základní kontrast veselosti (*allegra*) a smutku (*mesta*). Skladatel by

tak především měl vycházet z významové roviny textu, nikoli z jeho zvukovosti (což ještě doporučuje Bembo). Zarlinův estetický požadavek *imitare le parole* vede k hledání hudebních prostředků, které jsou ekvivalentem afektivního významu textu a které by již nebyly dřívější zvukovou nápodobou. Tento postulat Zarlino podrobněji rozebírá v 32. kapitole IV. knihy, která má název *Jak sladit harmonie s předmětem (soggetto) slov*. Při řešení tohoto problému Zarlino vychází z Platónova tvrzení v *Ústavě*, že melodie (píseň) se skládá z řeči (textu), harmonie (tóniny) a rytmu, přičemž harmonie a rytmus musejí vycházet z řeči. V renesanci byl tento Platónův výklad hudby Sókratovými ústy často citován, přičemž původní řecká slova jsou *melos, logos, harmonia, rhythmos*. Zarlino v této kapitole píše, že ve vyprávěcí nebo napodobovací řeči se její předmět podává takovým způsobem, že je veselý nebo smutný, vážný nebo bez vážnosti, cudný nebo lascivní. Teprve podle afektu předmětu vyprávění skladatel vybírá harmonii a rytmus tak, aby byly podobné povaze předmětu řeči, přičemž se toho dosáhne zejména proporční shodou všech použitých prostředků; pouze z takové kombinace věcí může vzniknout dobrá „melodie“. Je to hledání ekvivalencí mezi textem a hudbou, přičemž úkolem hudby je nalezení podobně působících výrazových prostředků. Hledání společných výrazových prostředků se odehrává prostřednictvím rétoriky, zejména její třetí disciplíny *lexis, elocutio*, čili „stylistiky“ a v jejím rámci zejména rétorického principu *decorum* (přiměřenosti), který zavedl stylovou klasifikaci hudebních druhů, která je založena především na afektivních protikladech. Zarlino se odvolává na Horatiův verš z *Listu Pisonům*, z něhož cituje: „*komická hra se zdráhá být podána tragickým veršem*“ („*versibus exponi tragicis res comica non vult*“);<sup>85</sup> ze stejného důvodu cituje také dvojverší z Ovidiových *Léků proti lásce*: „*Kallimachovým veršem se nemůže uctít Achilleus; a Kýdippe již vůbec nepatří do tvých úst, Homére*“ („*Callimachi numeris non est dicendus Achilles; Cydippe non est oris, Homere, tui*“). Tyto citáty následně komentuje:

*„Resta hora da vedere (...) in qual maniera si debba accompagnare le Harmonie alle soggette Parole. Dico accompagnar le Harmonie alle Parole, per questo: perche se bene nella Seconda parte (...) si è detto, che è un composto di Oratione, di Harmonia, & di Numero; & pari che in tal compositione l'una di queste cose non sia prima dell'altra; tuttavia avanti le altre parti pone la Oratione, come cosa principale; & le altre due parti, come quelle, che serueno a lei. (...) Percioche si come non è lecito tra i Poeti comporre una Comedia con versi Tragici; così non sarà lecito al Musico di accompagnare queste due cose, cioè l'Harmonia, & le Parole insieme, fuori di proposito. Non sarà adunque conveniente, che in una materia allegra usiamo l'Harmonia mesta, & i Numeri gravi; ne dove si tratta materie funebri, & piene di lagrime, è lecito usare un'Harmonia allegra, & Numeri leggieri, o veloci, che li vogliamo dire. Per il contrario bisogna usare le harmonie allegre, & li numeri ve-*

<sup>85</sup> Horatius: *De arte poetica* 8g (přel. Dana Svobodová).

*loci nelle materie allegre; & nelle materie meste le harmonie meste, & li numeri gravi; accioche ogni cosa sia fatta con proportione. (...) Et debbe avertire di accompagnare in tal maniera ogni parola, che dove ella dinoti asprezza, durezza, crudeltà, amaritudine, & altre cose simili, l'harmonia sia simile a lei, cioè alquanto dura, & aspra; di maniera però, che non offendi. Simigliantemente quando alcuna delle parole dimostrerà pianto, dolore, cordoglio, sospiri, lagrime, & altre cose simili; che l'harmonia sia piena di mestitia.“*

„Ještě zbývá objasnit, (...) jakým způsobem má harmonie doprovázet podkládaný text. Říkám s dobrou pohnutkou, že ‚harmonie musí doprovázet slovo‘: neboť, jak již bylo řečeno ve druhé části (...), melodie je společné působení řeči, harmonie a čísla, v němž zdánlivě žádný z těchto článků nepřevažuje; přesto platí, že řeč je na prvním místě a zbývající dva jsou jí k službám (...). A tak jako básníkům není dovoleno psát komedie v tragických verších, tak ani hudebníkům nemůže být povoleno, aby nevhodně kombinovali tyto dvě věci: sice aby sjednocovali harmonii se slovy, která nenaplňují stejný účel. Proto není vhodné, když veselé téma opatříme smutnou harmonií a těžkými čísly (myslí se tím pomalé tempo vyjádřené dlouhými rytmickými hodnotami); a je stejně nevhodné používat veselé harmonie a lehká nebo takzvaná rychlá čísla (krátké rytmické hodnoty), když se jedná o věc smutku a pláčtivé bolesti. Naopak se veselá harmonie a lehká a rychlá čísla musejí používat pro veselá témata a smutné harmonie a těžká čísla pro smutná témata; neboť všechno musí mít správnou proporci (...); každý se musí snažit, aby každé slovo doprovázel tímto způsobem, takže pokud vyjadřuje zabořklost, tvrdost, krutost, přísnost, pak se použije odpovídající zabořklá nebo tvrdá harmonie; ale takovým způsobem, že nesmí působit urážlivě. A pokud nějaké slovo vyjadřuje bolest, nářek, zármutek, utrpení, vzdechy, slzy a podobně, pak harmonie podobně musí být smutná.“

Zarlino: *Le Istituzioni harmoniche*, IV, 32. kapitola

Afektivní výklad textu je pro Zarlina v první řadě spojen se správnou volbou modu, s jeho „povahou“. Pojem harmonie není pouhým synonymem pro modus, ale ve smyslu *harmonia propria* se týká také intervalových poměrů vedení hlasů. Pokud text vyjadřuje drsnost, tvrdost (*durezza*), pak má být hudebně zobrazen bezpůltónovým pohybem s převahou celých tónů a tercií nebo souzvukem velké sexty či duodecimy. Opačný afekt textu je naopak hudebně vyjádřen půltónovými postupy, malou tercií, malou sextou nebo terdecimou.

„Il che farà ottimamente, volendo esprimere li primi effetti, quando usará di porre le parti della cantilena, che procedino per alcuni movimenti senza il Semituono, come sono quelli del Tuono, & quelli del Ditono, facendo udire la Sesta, ovvero la Terzadecima maggiore, che per loro natura sono alquanto aspre ...“



„Když se mají vyjádřit první účinky (smutek a bolest), musí se kantiléna realizovat pohybem bez půltónů, nejlépe mezi základním tónem a velkou tercií; přitom velká sexta nebo tercdecima zní podle jejich přirozenosti drsně...“

Zarlino: *Le Istitutioni harmoniche*, IV, 32. kapitola

Hudebním ekvivalentem veselosti je převaha diatoniky, přirozených tónů; chromatika a akcidentální tóny mají být výrazem afektu smutku.

„Ma si debbe avertire, che la cagione di esprimere simili effetti non si attribuisce solamente alle predette consonanze poste in tal maniera: ma si attribuisce etiamdio alli Movimenti, che fanno cantando le parti; li quali movimenti sono di due sorti, cioè Naturali, et Accidentalì. Li Naturali sono quelli, che si fanno tra le chorde naturali della cantilena, ove non intraviene alcun segno, o chorda accidentale; et questi movimenti hanno più del virile, che quelli, che si fanno col mezzo delle chorde accidentali, segnate con tali segni, i quali sono veramente accidentali, & hanno alquanto del languido; da i quali nasce similmente una sorte di intervalli, chiamati Accidentalì: ma dalli primi nascono quelli intervalli, che si chiamano Naturali. La onde dovemo notare, che li primi movimenti fanno la cantilena alquanto piùsonora, & virile; & li secondi più dolce, & alquanto più languida.“

„Výraz těchto účinků nelze přepisovat pouze konsonancím, které jsme popsali, nýbrž také pohybum, které při zpěvu uskutečňují různé blasy; tyto pohyby mohou být přirozené nebo akcidentální. Přirozené jsou mezi přirozenými tóny kantilény, které nejsou změněny žádným akcidentálním tónem; tyto pohyby jsou mužské jako ty, které jsou opatřeny akcidentálními značkami: ty však mají v sobě něco mdlého, slabého, křehkého. Podle toho tvoří druh intervalů, který nazýváme akcidentální. Naproti tomu z prvních vznikají takzvané přirozené intervaly. Musíme tedy myslet na to, že první druh intervalů utváří mužskou a zvučnou kantilénu, zatímco druhý druh ženskou a křehkou.“

Zarlino: *Le Istitutioni harmoniche*, IV, 32. kapitola

Rychlý pohyb má vyjadřovat veselost (krátké rytmické hodnoty), pomalý pohyb odpovídá smutku. Vždy je důležitá přiměřená deklamace; nedoporučuje se vyjadřovat dlouhou slabiku krátkou rytmickou hodnotou atd. Zarlino se především jako na vzorový příklad dokonalého propojení slovního a hudebního afektu odvolává na madrigaly svého učitele Adriana Willaerta (č. 26, 30, 33, 38, 39 z Willaertovy sbírky *Musica nova*, která vyšla v Benátkách roku 1559).

V četných pravidlech formuluje přesné zásady vztahu mezi textem a jeho zhudebněním z hlediska rytmu (III. část, 33. kapitola). Velmi přesné normy však zformuloval již Vicentino (ve IV. knize, 30. kapitole *L'Antica musica*, s. 87). Názorně uvádí (Př. č. 30), že při velkých intervalových skocích (kvinta, ok-

táva) musí být každá nota podložena slabikou, při vokálu s více *semiminimami* a *cromami* nesmí další slabika nastoupit hned na první bílé notě po černé, ale až na druhé bílé notě. Deset podobných pravidel pro podkládání textu formuluje také Zarlino ve 33. kapitole III. části *Le Istitutioni harmoniche*.

*Regola universale di porre le parole sotto alle note.*

Gau- de a - - - mus om - - nes in Do - - - mi- no di- em fe - - stum.

PŘ. Č. 30 – VICENTINŮV PŘÍKLAD APLIKOVÁNÍ PRAVIDEL PRO HUDEBNÍ PODKLÁDÁNÍ TEXTU ZE IV. KNIHY, 30. KAPITOLY *L'ANTICA MUSICA RIDOTTA ALLA MODERNA PRATTICA*, S. 87

## 9. REKONSTRUKCE ÚLOHY HUDBY V ANTICKÉM DRAMATU

Girolamo Mei věnoval problému hudby v antickém dramatu 4. knihu spisu *De modis musicis antiquorum*. Přestože poslal tuto část spisu hned po dokončení v roce 1573 Pieru Vettorimu do Florencie (ovšem se zákazem kopírování), Bardi a Galilei text zřejmě neznali a vycházeli pouze z informací, které od Meie získali prostřednictvím korespondence.

Nejdůležitějším pramenem pro dobové interpretace sborové (*chórické*) hudby v antické tragédii byl *Problém 48* z (pseudo-)aristotelovských *Problémů*, XIX. knihy, který odpovídá na otázky:<sup>86</sup>

„Proč sbory v tragédiích nepívají v [hypo]dórské a [hypo]frýgické (harmonii)? Je to proto, že tyto harmonie obsahují méně melosu (melodického ethosu), než kolik ho vyžaduje sbor?“<sup>87</sup>

<sup>86</sup> Pouze rámcově vycházíme z překladu Miroslava K. Černého (Černý, M. K.: *Hudba antických kultur*. Univerzita Palackého, Olomouc 1995, s. 108, pozn. č. 19) a francouzského překladu Pierra Louise (Aristote: *Problèmes*. Les Belles Lettres, Paris 1993, Tome II, sections XI–XXVII, s. 115–116).

<sup>87</sup> Podobné otázky kladl již *Problém XIX*, 30: „Proč nejsou v tragédii sborové zpěvy v hypodórské a hypofrygické harmonii? Je to proto, že tyto harmonie nemají antistrofu?“ – Odpověď: „Protože tragédie je na-

Odpověď zní:

„[Hypo]frýgická má *ethos* praktický<sup>88</sup>, neboť v ‚Géryonovi‘ [tragédii připisované Nikomachovi z Alexandrie, současníku Euripidovi<sup>89</sup>] jsou *exodos* a *exoplisis* [*exodos* = odchod, obvyčejně to však bývá zpěv právě při odchodu sboru; *exoplisis* = odkládání zbroje, snad na konci tragédie doprovod odkládání masek] v této harmonii. [Hypo]dórská je pak vznešená a důstojně klidná, proto je také ze všech harmonií nejuhodnější pro kitharódii. Proto nejsou obě se sborem v souladu, avšak obvyklejší u těch na scéně. Tito herci totiž představují hrdiny a vůdcové předků byli jedině hrdinové. Lidé, z nichž se skládal sbor, však byli obyčejní smrtelníci. Proto s ním ladí *ethos* i zpěv pláčivý (naříkavý) a pokojný, protože to jsou věci, které se takových lidí dotýkají. A takové jsou jiné harmonie, nejméně z nich však *enthusiastická* a *bakchická frýgická* [lydická].<sup>90</sup> Pod jejím vlivem pocítíme bolest a k utrpení jsou náchylnější spíše slabí než silní, a proto se hodí pro sbor. [Hypo]dórská a [hypo]frýgická podněcují činnost, což není obvyklé pro sbor, jenž je svědkem, který se nepohybuje. Účast se má dostat tomu, komu náleží.“

Mei opravil ve znění *Problému* XIX, 48 hypofrýgickou harmonií na frýgickou a hypodórskou na dórskou<sup>91</sup> s argumentem, že tyto dvě hypotóniny v Aristotelově době ještě nebyly známé, a navíc samotný Aristotelés v *Politice* připisoval uváděné *ethosy* tóninám frýgické a dórské.<sup>92</sup> Není ovšem zcela jasné, proč Mei změnil ve větě – „*nejméně z nich však enthusiastská a bakchická frýgická*“ – tóninu frýgickou na lydickou s odůvodněním, že tónina je popisována jako „zuřivá a bakchická“. Aristotelés totiž naopak lydickou tóninu charakterizoval jako etickou a zcela jednoznačně ji tak zařadil mezi vhodné tóniny pro vzdělávání v mladém věku.

Vedle Meie byl paralelně také Francesco Patrizi průkopníkem názoru, že antické drama bylo zpíváno ve svém celku. Svou argumentaci také postavil na rozboru stejného (pseudo-)aristotelovského *Problému*, který přeložil do italštiny.<sup>93</sup> V interpretaci textu však Patrizi nebyl tak obezřetný jako Mei a uve-

podobující.“ (Srov. Aristotelés: *Poetika* 1449b – „*Jest tedy tragédie napodobení vážného a úplného děje určité velikosti...*“ – přel. Antonín Kříž).

<sup>88</sup> Aristotelés v *Politice* (VIII, 1341b) rozlišuje *ethos* etický, praktický a enthusiastský.

<sup>89</sup> Pierre Louis v poznámce č. 164 svého překladu *Problému* XIX, 48 upozorňuje, že obr Gérión se vyskytuje také ve fragmentu Stésichorova díla.

<sup>90</sup> Na tomto místě M. K. Černý v překladu (s. 108) připojuje ještě mixolydickou harmonii (... *nejméně z nich však enthusiastská a bakchická* [hypo]frýžská, *nejvíce mixolydská*...). Výskyt mixolydické harmonie na tomto místě nemá oprávnění při srovnání s řeckým textem (srov. Aristote: *Problèmes*. Les Belles Lettres, Paris 1993, Tome II, sections XI-XXVII, s. 115) a neobjevuje se ani v překladech z 16. století.

<sup>91</sup> Změny v označení tónin, které Mei provedl, vyznačujeme hranatými závorkami.

<sup>92</sup> Aristotelés: *Politika* (1342a-b). „*Frýgická má mezi tóninami stejný účinek jako aulos mezi nástroji; obojí má ethos vzrušující a vášnivý. (...) Co se týče dórské tóniny, jsou všichni zajedno v tom, že je nejkldnější a že má nejvíce mužný ráz.*“

<sup>93</sup> „*Perchè i cori che son nella tragedia non cantano ipodoristi, nè ipofrigisti? O perchè queste armonie minimo hanno il melos, di cui massimamente fa uopo al choro. E la ipofrigisti ha costume pratico, però*

dený překlad ukazuje na základní chybu, které se dopustil nekritickým čtením. Ponechal všechny hypotóniny (v citaci překladu v pozn. č. 93 jsou zvýrazněny), a protože i pro něho byla oblast „harmonii“ pro interpretaci podílu hudby v attické tragédii klíčová, dospěl k dílčím nesprávným závěrům. Ze spojení hypodórského modu a kitharového doprovodu s postavami, které jsou na scéně, vyvodil závěr, že pokud na scéně byli pouze herci, pak i oni museli zpívat. To pro Patriziho byly postačující argumenty, aby mohl prohlásit, že je přesvědčený o tom, že celá tragédie byla zpívána.

V otázce rozsahu zpívaných částí v antickém dramatu nakonec také Mei dospěl k přesvědčení, že melodie (melodický *ethos*) byla součástí celé tragédie, komedie i satyrské komedie. Zhudebnění rozdělil do tří typů:

1. aktivní sbor v tragédii a komedii zpíval s melodií i rytmem (myslí se tím rytmus tance);
2. statický sbor používal melodii bez tanečního rytmu;
3. herci zpívali bez tanečního rytmu s doprovodem aulosu.

Aulos měl být podle Meie nástrojem, který hrál průběžně během celého dramatu s výjimkou sborových částí. Samotný zpěv herců pojal jako přenesení starší tradice zpívání veršů s doprovodem kithary (*citharoidos*) nebo aulosu (*auloidos*). Nicméně v samotných dithyrambech, nomoi a ódách bylo dosaženo dokonalosti tím, že v písni spojovaly verš, melodii a taneční rytmus. V tragédii, komedii a satyrské hře však Řekové měli upustit od této jednoty prostředků a vyloučit z hereckých částí taneční rytmus, čili tanec. Ten zůstal pouze součástí tzv. aktivního (myslí se tím také „pohybujícího se“) sboru.

Základní rozdíl mezi aktivním a statickým sborem tedy spočíval v zapojení tance. Pouze aktivní sbor používal jednotu všech prostředků – verš, melodii a tanec. Statický sbor zpíval pouze píseň s „volným“ rytmem (metrickou strukturou, která nepatřila mezi typy tanečních rytmů).

Mei shrnul povahu prostředků v závěru, který již v sobě ukrývá návod na praktickou realizaci antického dramatu (tzn. tragédie, komedie i satyrské hry).

*„Pokud společně zpívá větší počet zpěváků, pak zpívají pouze sólovou melodií (una aria sola di canto), aniž by k ní přimíchávali kontrapunkt nebo různost konsonantních hlasů s výjimkou oktávy. Oktáva byla používána jednak kvůli jejímu spojenému zvuku, jednak kvůli potřebě zpěváků, kteří se často z důvodu věku nebo jiných okol-*

*nel Gerione lo esodo e l'armarsi fu fatto in questa. E la ipodorista ha del magnanimo e del costante, e per ciò questa armonia di tutte l'altre è convenientissima alla citarodia.*

*E queste cose ambedue al choro non convengono, e piu proprie sono a quei che sono in iscena. Perciochè essi sono imitatori di eroi, e i duci de gli antichi solo erano gli eroi, ma i popoli eran huomini (communi), de' quali è il choro. E però conviene a lui il dolente e quieto costume e melos, perchè sono cose da huomini (cotali). E questo hanno l'altre armonie, de' quali per niente è l'ipofrigio, perchè è entusiastica e bacchica, e per essa patiamo non so che, perciochè piu sono patetici i deboli che i potenti, e per ciò essa è convenevole a' chori. Ma per la ipofrigisti e per la ipodoristi operiamo (e siamo in azione), il che non è proprio del choro, perciò che il choro è un curatore sfacendato.“*

(Francesco Patrizi: *Della poetica, La deca istoriale*. Ferrara, Vittorio Baldini, 1586, s. 288)

ností odlišují svými hlasovými orgány, a proto nemohou používat stejnou výšku tónu. Melodie byla podporována nástrojem nebo více nástroji dechovými či strunnými, nebo oběma současně. V nejranější době tento instrumentální doprovod používal stejné tóny jako zpěváci, což bylo nazýváno *proschorda*. V pozdějších dobách však ctižádostiví instrumentalisté ztratili veskerou úctu k prosté a známé tradici a stali se kořistí přízně publika. Aby se dostali do popředí, začali melodii hlasu doprovázet konsonantními akordy (con accordi di consonance), a tento způsob nazývali *symphonos*.“<sup>94</sup>

Termíny *proschorda* a *symphonos* se objevují u Platóna jednak jako rozlišení souladu a nesouladu mezi tóny nástroje a hlasu, jednak (*symphonos*) jako kritika excesivních výstřelků instrumentalistů.<sup>95</sup> Hudební humanisté vztah mezi vo-

<sup>94</sup> Tento pozoruhodný závěr o praxi v hudební složce antického dramatu Mei napsal v italském pojednání o tragédii a komedii kolem roku 1581. Italský text otiskl Palisca (*Humanism in Italian Renaissance musical thought*. Yale University Press, New Haven 1985, s. 422–423).

<sup>95</sup> Platón: *Zákony* (VII, 812d–e); pomocí databáze používaných slov v antických řeckých spisech ([www.perseus.tufts.edu](http://www.perseus.tufts.edu)) jsme zjistili, že termín *proschorda* zcela jednoznačně odkazuje na místo v Platónových *Zákonech* – je to jediný výskyt tohoto slova. Platón se zde zabývá rozlišením dobrého a špatného *ethosu* v písňových napodobeninách duše. Etické písně doporučuje k výchově mladých lidí. Jako další podmínky pro tuto pozitivní výchovu klade používání lyry a **tónovou shodu (*proschorda*)** mezi strunami nástroje a hlasem. Ve výchově nedoporučuje používat „různozvučnost“ (*heterophonia*), která je výsledkem **souznění (*symphonos*)** protikladů: vysokých a nízkých tónů, ostrých a tupých tónů, rychlého a pomalého tempa, různých rytmů. Meziúv odkaz na kritiku takto pojatého *symphonos* (smíchání protikladů z melodie a konsonantních akordů [sic] v praxi instrumentalistů pozdější doby jako projev neetické ctižádosti) pochází z jiné části *Zákonů*.

Porovnejme původní řecký text (v transliteraci) s českým (František Novotný) a anglickým překladem (R. G. Bury) – klíčová slova a části vět jsou zvýrazněny:

„touton toiny n dei charin tois phthongois tes lyras proschresthai, sapheneias heneka ton chordon, tonte kitharisten kai ton paideuomenon, apodidontas **proschorda** ta phthegmata tois phthegmasi: ten d' **heterophonian** kai **poikilian tes lyras, alla men mele ton chordon hieison, alla de tou ten meloidian synthentos poetou**, kai de kai pyknoteta manoteti kai tachos bradyteti kai oxyteta baryteti **symphonon**.“

(Plato: *Platonis Opera*. Ed. John Burnet, Oxford University Press 1903)

„K tomuto účelu tedy má učitel hudby i vychovanec užívati zvuků lyry, se zřením na jasnou výraznost strun, a to tak, aby vytvářely **souzvuk** strun s hlasy. Ale uplatňovat **různozvučnost a zvukovou pestrost lyry, kdy jiné tóny vydávají struny a jiné skladatel hlasového nápěvu**, a tak uvádět v **souznění** hustotu tónů s řídkostí, rychlost s pomalostí a vysokost s hloubkou a právě tak i vpravovat do zvuků lyry všeliké pestroty rytmické (nic takového se nemá předkládat těm, kteří mají ve třech letech rychle získat užitek hudební výchovy).“

(Platón: *Zákony*. Oikoymenh, Praha 1997)

„So, to attain this object, both the lyre-master and his pupil must use the notes of the lyre, because of the distinctness of its strings, assigning to the notes of the song notes **in tune with them**; but as to **divergence of sound and variety in the notes of the harp, when the strings sound the one tune and the composer of the melody another**, or when there results a **combination** of low and high notes, of slow and quick time, of sharp and grave,“ – poněkud opisný překlad termínu „*proschorda*“ formulací „in tune with them“ je v komentáři zpřesněn: „i. e. the notes of the instrument must be in accord with those of the singer's voice.“ Samotný rozdíl mezi výrazovými prostředky „*proschorda*“ a „*symphonos*“ je dále v komentáři přesně vystižen: „The tune, as composed by the poet, is supposed to have comparatively few notes, to be in slowish time, and low down in the register; whereas the complicated variation, which he is condemning, has many notes, is in quick time, and high up in the register.“

(Plato: *Plato in Twelve Volumes*. Vol. 11, Cambridge, Harvard University Press, London 1967 & 1968)

kálním a instrumentálním hlasem považovali za jednu z nejdůležitějších otázek k vyřešení. Pokud vynecháme nejběžnější dobovou praxi tzv. „intavolace“, při níž se jedná o přenesení původně vokálních hlasů do instrumentálních, pak nejčastějším řešením byla hra *colla parte*, tedy vlastně dublování vokálního hlasu instrumentálním, což by odpovídalo pozitivně popisované antické praxi *proschorda*. V každém případě kritizovaná praxe *symphonos* posloužila Meiovi i florentským hudebním humanistům jako další argument proti dobovému kontrastu.

Galilei se v *Dialogo della musica antica, et della moderna* samostatně problémem hudby v antickém dramatu nezabývá. V závěru spisu se při popisu jednotlivých nástrojů (mimo jiné také uvádí, kterým antickým nástrojům přibližně odpovídají nástroje dobové) krátce zmiňuje o dórské, frýgické a lýdické *harmonii* jako nevhodných pro sbor s odkazem na (pseudo-)aristotelovský *Problém 48*. Protože Galilei neuvádí předpony *hypo-*, dá se předpokládat, že vycházel z Meiovy kritiky *harmonii*, které jsou v *Problému 48* uvedeny, a opravil je včetně změny frýgické na lýdickou.<sup>96</sup>

Během přípravných prací na *Dialogo* Galilei požádal Meie o vysvětlení významu „antistrofy“ ve sborové ódě, což svědčí o tom, že kolem roku 1581 bylo obecně známé pouze členění ódy (sborové písně) bez dalších funkčních kontextů. Mei dopisem ze září 1581<sup>97</sup> velmi podrobně Galileovi objasnil, k jakým vztahům dochází v ódě mezi veršem, melodií a tanečním či „volným“ rytmem s přirovnáním k funkci strofy v dobové *canzone*. Označení tří částí ódy – strofa, antistrofa a epóda – podle Meiovy interpretace především vycházelo ze skutečnosti, že zpěv ódy doprovázel „tanec v kruhu“ (zřejmě nějaký typ „kolového“ tance).<sup>98</sup> Strofa začínala tancem v pravotočivém pohybu, který byl vystřídán levotočivým atd. Antistrofa naopak začínala levotočivým pohybem tanečníků. Epóda měla funkci zastavení, při kterém se pouze zpívalo. Mei ovšem poznamenává, že tato forma nebyla později úplně striktně dodržována a mohla se uvolňovat zejména v „imitačních“ písních, v nichž by básníkům dodržování formy bylo překážkou pro vhodné a přiměřené vyjadřování idejí (*concetti*). Také pro další vývoj dobového „lyrického umění“ jako jednoty všech prostředků na antický způsob měl Meiov objev, že tance se vyskytovaly pouze ve výstupech „aktivního“ sboru, zásadní význam.

Mnohem problematičtější bylo řešení otázky deklamace sólových hereckých rolí. Opět Mei jako první definoval, že v tragédii, komedii a satyrské hře se v tzv. „monodii“ používaly pouze verše a melodie. V Aristotelově *Poetice* je složení tragédie věnována pouze krátká kapitola, v níž jsou sólové zpěvy herců charakterizovány jako něco zvláštního mezi sborovými částmi, které

<sup>96</sup> Vincenzo Galilei: *Dialogo della musica antica, et della moderna*, s. 145.

<sup>97</sup> Palisca, V. Claude: *Humanism in Italian Renaissance musical thought*. Yale University Press, New Haven 1985, s. 424.

<sup>98</sup> M. K. Černý s odkazem na práci Websterovu (*The Greek Chorus*. London 1970) dělá rozdíl mezi „předtragickou“ akcí sboru v dithyrambu, který tančil kolem oltáře v kruhu (*kyklios choros*), zatímco akce sboru v tragédii spočívala v důstojném přecházení ze strany na stranu oltáře v prostoru, který byl označován jako *orchestra* (Černý, M. K.: *Hudba antických kultur*. Olomouc 1995, s. 104).

jsou společně všem tragédiím.<sup>99</sup> Meiovo přesvědčení o kontinuálním zpěvu v řeckém dramatu tak spíše vycházelo ze samotných analýz dochovaných tragédií a komedií, které v té době již byly přístupné v původních řeckých edicích, a z rozptýlených odkazů v různých antických spisech a narážkách na hudební provedení tragédií v Aristofanových komediích. Nicméně Palisca se domnívá, že přesto všechno byl Meiovův názor na hudební deklamaci herců s doprovodem aulosu smělou imaginací.<sup>100</sup>

Rekonstrukce úlohy hudby v antickém dramatu se rozvíjela na pozadí úvah o dvou základních antických kategoriích podstaty uměleckého díla – *mimésis* a *katbarsis*. Ve florentské *Accademia degli Alterati* se na toto téma ve druhé polovině 80. let uskutečnilo několik přednášek, jejichž závěry mohly být inspirativním podnětem pro snahy florentských hudebníků, které kolem roku 1600 vyvrcholily v koncepci prvních oper. Nejpozoruhodnější z hlediska hledání počátků teorie dramatické hudby byla přednáška, kterou v roce 1586 Lorenzo Giacomini (de' Tebalducci Malespini)<sup>101</sup> přednesl k problému nápodoby a katarze v Aristotelově definici tragédie v *Poetice*.<sup>102</sup> V Giacominiho pojetí je katarze afekt, který je způsoben reprezentací podobného afektu, takže divák se při prožívání vášně postavy na jevišti osvobozuje od své vlastní vášně. Afekt (*affeto*) definuje jako duchovní pohyb nebo činnost mysli (duše), při nichž je divák přitahován nebo odpuzován známou věcí. Celý očišťovací proces vysvětluje na mechanickém základě, který připomíná pozdější Descartovo mechanické pojetí vášní duše.

*„Z té samé příčiny (přitahování nebo odpuzování) vznikají výkřiky nářků, protože jsou Přírodou vyvolávány prostřednictvím instinktu bez našeho vědomí, aby se jimi odstranil špatný temperament, který souží smyslovou část duše tím, že ji zatěžuje, a přitom nejvíce trpí srdce, které je (v tomto temperamentu) plné duchů a vášně. Proto se srdce pohybuje, aby ze sebe setřáslo bolest a osvobodilo se rozpínáním od bolesti. Plíce a jiné orgány blasu jsou v pohybu, a pokud tomu intelekt nezabrání, vysílají syčení a sténání. Takto duše zatížená smutkem sama zmírňuje bolest*

<sup>99</sup> Aristotelés: *Poetika* (1452b, 14–27) – „Tragédie se rozděluje na proslov (*prolongos*), výstup (*episodion*), závěr (*exodos*), složky sborové (*chorikon*) a v nich jednak vstup (*parodos*) a jednak píseň na stanovišti (*stasimon*). Tyto části jsou společné všem tragédiím, zvláštními jsou ještě zpěvy na jevišti (*ta apo skénés*) a žalozpěvy (*kommoi*).

Proslov jest celá část tragédie před vystoupením sboru, výstup jest celá část tragédie mezi souslivými sborovými zpěvy, závěr jest celá část tragédie, po které již nenásleduje sborový zpěv.

Ze sborové složky jest vstup první přednes celého sboru, píseň na stanovišti pak jest zpěv sboru, v němž není anapestického ani trochejského verše; *kommos* jest žalozpěv sboru s herci.“ (přel. Antonín Kříž)

<sup>100</sup> Palisca, V. Claude: *Humanism in Italian Renaissance musical thought*. Yale University Press, New Haven 1985, s. 426.

<sup>101</sup> Giacomini byl přijat za člena akademie v roce 1583.

<sup>102</sup> Aristotelés: *Poetika* (1449b, 24–28) – „Jest tedy tragédie napodobení vážného a úplného děje určité velikosti lahodnou řečí rozdílných tvarů v jednotlivých částech, osobami děj předvádějícími a ne pouhým vypravováním, soucitem a strachem utvářející očištění takových duševních hnutí.“ (přel. Antonín Kříž; změnili jsme „bázní“ za „strachem“)

*a osvobozuje se od vášní, které v ní byly. Pokud se od nich osvobodí, zůstává volná a odlehčená. Jestliže však člověk s touto volnou duší chce křičet a plakat, pak nemůže, protože výparry, které naplnily hlavu a jsou substancí slz, byly spotřebovány. Zůstávají pouze v omezeném množství do doby, kdy se duše následkem některých vnitřních změn výparů nebo prostřednictvím smutných představ či vnějších příčin opět nevrátí k původnímu temperamentu.“*

Lorenzo Giacomini: *De la purgatione de la tragedia* (1586)<sup>103</sup>

Příbuznost s Descartovým pojetím se projevuje v mnoha základních rysech Giacominiho pojetí vzniku afektů. Lidé podle temperamentů mají ve svých tělech vyváženější nebo rozmanitější duchy. Velké množství živých a řídkých duchů je příčinou toho, že člověk má sklon k radostným afektům, zatímco mnoho nehybných a nečistých výparů je příčinou smutku a strachu. Pokud je duše ve smutném afektu, pak se vypařuje velké množství duchů, které stoupají do hlavy. Tyto výparry především směřují do přední části hlavy, kde je stimulační místo fantazie. Srážení výparů způsobuje stahování čela a přívál slz. Současně toto srážení silně působí na kvalitu hlasu.

Giacomini vyšel z Aristotelovy klasifikace písní na etické, praktické, entuziastické a vyslovil se pro používání všech *harmonii* (tónin), protože všechny přinášejí člověku užitek. Frýgické a mixolýdické smršťují duši, a tím jí pomáhají v očistě od zármutku, soucitu a strachu, takže skladatel podle jeho doporučení již nemá ve svém výběru používat pouze harmonie pro etické cíle, které uklidňují a zmírňují, ale neustále musí přinášet kontrast silnějších vášní, které přinášejí očistu duše.

## 10. PERI – RECITAR CANTANDO

Jako praktický dobový hudebník Jacopo Peri dospěl v roce 1600 k první realizaci hudebního dramatu *Le musiche, sopra l'Euridice*. Vědom si výjimečnosti svého díla, seznamuje v předmluvě vydání díla<sup>104</sup> čtenáře s novými hudebními prostředky, s nimiž komponoval sólové části. O celkové struktuře „opery“ se zde sice nezmiňuje, i když je zcela jednoznačně vystavěna na pravidlech antického dramatu, to znamená na střídání sborů a sólistů. Peri používá tři typy zhudebnění sborů na antický způsob. „Aktivní“ sbory (na způsob antických sborů antistrofických) mají taneční rytmus a jsou komponovány konvenčním způsobem jako imitace dobových tanců (například sbor *Biond'arcier*). „Statické“ sbory (na způsob antických sborů *stasima*) jsou madrigaly, takže vytvářejí kontrast hudebním metrem, které postrádá taneční rytmické vzorce (na-

<sup>103</sup> Italský text této části Giacominiho přednášky otiskl Palisca (*Studies in the History Italian Music and Music Theory*. Clarendon Press, Oxford 1994, s. 421). Giacominiho přednáška vyšla v souboru jeho prací v roce 1597 – Giacomini: *Orationi e discorsi*. Fiorenza, Sermartelli, 1597.

<sup>104</sup> Jacopo Peri: *Le musiche, sopra l'Euridice*. Fiorenza 1601. Anglický překlad předmluvy in: Strunk, Oliver: *Source Reading in Music History*. New York 1954, s. 373–376.



příklad sbor *Poi che gl'eterni imperi*<sup>105</sup>). Třetí typ sboru imituje antické *kommoi*, lamentace, při nichž se střídal sbor a herec. Peri tento lamentový dialog vyřešil rozdělením na část, která má jednu vokální linii a je buď zpívána sólově členem sboru nebo celým sborem v unisonu, přičemž je komponována v novém recitačním stylu, a na část, v níž odpovídá vícehlasý sbor (například lamentaci unisonového sboru *Cruda morte* odpovídá pětihlasý sbor *Sospirate*<sup>106</sup>).

V předmluvě Peri prohlašuje, že „*staří Řekové a Římané podle názoru mnohých zpívali celé tragédie na jevišti*“. Bohužel neuvádí jediné jméno, které se skrývá za formulací „podle názoru mnohých“, ale dá se předpokládat, že Peri vycházel z názoru Patriziho a Meie, kteří jako jediní prosazovali zhudebnění celého antického dramatu. „Opera“ *Euridice* byla poprvé provedena 6. 10. 1600 u příležitosti svatby Marie Medicejské s francouzským králem Jindřichem IV. Ve stejném roce a stejném měsíci bylo vydáno tiskem samotné pastorální drama *L'Euridice* Ottavia Rinucciniho<sup>107</sup> a v dedikační předmluvě Marii Medicejské, královně francouzské, autor napsal, že to byl názor mnohých, zejména křesťanské královny, že antičtí Řekové a Římané zpívali celé tragédie na jevišti. Důraz, jaký básník i skladatel ve svých předmluvách kladou na ideu celé zpívané tragédie, svědčí o jednoznačném přijetí této interpretace ve florentských humanistických kruzích během 90. let.

Peri se zejména snaží vysvětlit a obhájit nový způsob a styl zpěvu sólových částí v *Euridice*, který založil na mezistupni hlasového projevu mezi řečí a mlouvou na způsob antické dramatické „zpěvomluvy“, *recitar cantando*.

„Protože jsem pochopil, že se jednalo o dramatickou poezii, a že se proto zpěvem muselo napodobovat mluvení (neboť se bezpochyby nikdy nemluvil bez zpívání), dospěl jsem k názoru, že staří Řekové a Římané (kteří podle názoru mnohých přednášeli celé tragédie zpívané) používali hudbu (armonia), která přesahovala běžnou mluvu a přesto zůstala o něco nižší melodice zpěvu (melodia del cantare), takže z toho vyplynula střední forma (...). Proto jsem nechal stranou dosavadní způsob zpěvu a horlivě jsem usiloval o nalezení přiměřené nápodoby této poezie. Přemýšlel jsem o tom, že způsob použití hlasu, který Staří určili pro zpěv a nazývali ho diastematický (jakoby nepřetržitý a přetržitý), je občas zrychlený a poté mírnějšího pohybu; neboli je to způsob mezi pomalými, nepřetržitými pohyby zpěvu a rychlými pohyby mluvy; tudíž je tedy veden můj záměr (pokud to chci udělat jako Staří, když přednášeli poezii a epické verše). Přiblížili bychom se tak k jinému způsobu použití hlasu, který Staří nazývali kontinuální (continuata) a k němuž se také přibližují naši moderní skladatelé ve svých kompozicích (i když s jiným účelem).“

Jacopo Peri: *Le musiche, sopra l'Euridice*, předmluva

<sup>105</sup> Peri v závěru předmluvy děkuje Giulio Caccinimu za zkomponování tohoto sboru pro svou operu. Caccini části, které zkomponoval pro Perioho, posléze použil ve svém zhudebnění *L'Euridice*.

<sup>106</sup> Také tento pětihlasý sbor je Cacciniho kompozicí.

<sup>107</sup> Ottavio Rinuccini: *L'Euridice*. Fiorenza 1600.

K přednesu epických básní a veršů byl v antice používán „zpěvní“ způsob, který nebyl ani zpěvem, ani mluvou. Tento způsob přednesu zmiňuje také Boëthius (*De institutione musica*, I. kniha, kap. 12), který ho zná od Nikomacha z Gerasy (*Harmon. enchir.*, II. kniha), jenž zase základní rozdělení způsobu přednesu připisuje pythagorejcům. První známý popis rozdílu při pohybu hlasu se ovšem objevuje u Aristoxena (*Harmonica*, I. kniha). V této tradici se rozlišuje pohyb lidského hlasu na *syneches* (souvislý, kontinuální) a *diastematike* (oddělený mezerou). Při *diastematickém* pohybu hlas postupuje od jedné tónové výšky k druhé prostřednictvím různých intervalů. Pro *synechesický* pohyb je naopak příznačné „klouzání“ mezi tónovými výškami, aniž by se na jedné tónové výšce setrvalo nebo se věnovala pozornost intervalům. Pro zpěv je charakteristický *diastematický* pohyb, pro mluvu naopak *synechesický* pohyb.

Peri se pokusil o imitaci rychlejšího nebo pomalejšího tónově-výškového modulování hlasu, při kterém hlas prochází řadou tónových výšek, aniž by se na některé zastavil. Svou ideu však chápal jako imitaci přirozené řeči především v italské mluvě. Zdá se, že teorie, kterou v předmluvě prezentuje, nevychází z žádné předcházející analýzy kvalit italského jazyka. Rozdělil totiž samohlásky na zadržované ve smyslu rytmického protažení a na krátké, jejichž prostřednictvím promlouvající spěchá dopředu a nezastavuje se na nich. Italská dikce se tak v Periho analýze proměnila ve směs zadržovaného *diastematického* pohybu hlasu a plynulých, kontinuálních a rychlých přechodů přes několik samohlásek. Periho teorii bychom mohli označit za výrazovou, protože proporce mezi zadržovanými a plynulými slabikami podle něho určuje stav mysli promlouvajícího, neboli afekt.

Hláska je základní artikulační prostředek jazyka. Podle akustické povahy se dále rozlišují samohlásky (vokály), jejichž podstatou je tón, a souhlásky, které jsou šumové povahy. Peri se především snaží stanovit pravidla používání zpěvního hlasu podle povahy slabik k instrumentálnímu basovému tónu. Vokály, které jsou v mluvě intonovány samostatně, mají s basem konsonovat. Naproti tomu slabiky, které mezi vokály rychle proběhnou, musejí zůstat v pohybu basu nepovšimnuty, takže basový tón je protažen až k další intonované slabice. Souběh basu a konsonance však také podléhá afektivnímu obsahu textu, protože při afektu radosti promlouvající častěji intonuje nebo prodlužuje slabiky. Skladatel na to musí reagovat častějším souběhem basu s těmito prodlouženými slabikami podle afektu. Při afektech strachu, starosti, rozrušení je intonováno méně slabik, proto musejí být jednotlivé basové tóny vyplněny větším počtem rychlých slabik. Tyto probíhající slabiky mohou s basem konsonovat i disonovat, protože ucho posluchače v těchto případech nepostřehne kvalitu souzvuku.

*„Rozpoznal jsem rovněž v naší mluvě určité hlásky, které jsou intonovány tak, že se na ně dají umístit hudební tóny (armonia), přičemž v průběhu mluvy pak přecházíme přes jiné hlásky, které takto nejsou intonovány, dokud se nedostaneme k další blásce, která umožňuje nástup nové*

*konsonance. Tím, že jsem dbal na tyto způsoby (modo) a přízvuky (accenti) při naší mluvě, kterými vyjadřujeme zármutek a radost a podobné afektivní stavy, udělal jsem to tak, že bas se pohybuje podle tempa (al tempo) hned rychle, hned pomalu, vždy podle afektů (gli affetti) a držel jsem ho přes špatné (disonantní) i dobré (konsonantní) intervalové poměry (le false, le buone proporzioni) tak, aby hlas přecházel přes různé tóny, dokud nedospěl k slabice, která je v mluvě dobře intonována, čímž tato slabika otevírá cestu k novému souzvuku (nuovo concento).“*

Jacopo Peri: *Le musiche, sopra l'Euridice*, předmluva

Ačkoli se Peri nezmiňuje o teorii rozmístění přízvuků v italském verši (viz Mei, Bembo), při samotném zhudebnění dodržuje konvenční rozmístění přízvuků v jedenácti- i sedmislabičníku. Například v úseku promluvy posla Dafne, který Orfeovi sděluje náhlou smrt Euridiky, takřka přesně rozmisťuje basové tóny na přízvuky – v sedmislabičníku na třetí a šesté slabice, v jedenáctislabičníku na šesté a desáté slabice (jsou vyznačeny tučně).

Ma la **bel**-la\_Eu-ri-di-ce  
 Mo-vea dan-zan-do\_il **piè** sul ver-de **pra**-to  
 Quand'ahi **ria** sor-te\_a-ser-ba  
 An-gue **cru**-do,\_e spie-ta-to  
 Che ge-la-to gia-**cea** tra fio-ri\_e l'erba

Přednosti nového „recitativního“ stylu Peri spatřoval především v jeho shodě s afektem textu, který se projevuje již v charakteru mluvy a nově také ve způsobu zhudebnění. Nový styl zejména zrušil neustálý rytmický pohyb basu při afektech smutku, žalu, bolesti atp. Peri tento bas označil jako „taneční“ a chápal tuto manýru jako základní překážku nápodoby mluvy hudebními prostředky.

*„Netvořil jsem to pouze tak, aby proud řeči neurážel ucho (tím, že se bas takřka zastaví při souběhu s opakovanými opěrnými tóny a těsně následujícími konsonancemi), ale také tak, aby hlas nedělal k pohybu basu něco na způsob tance, obzvláště u smutných a vážných námětů, protože pouze veselé náměty přirozeně vyžadují rychlejší pohyb; vycházel jsem také z toho, že používání disonancí (false) zmenšuje nebo zastírá onu přednost, která vyplývá z nezbytnosti intonovat každý jednotlivý tón; něco takového antická hudba nepotřebovala. Proto jsem věřil (ačkoli nejsem tak smělý, abych tvrdil, že právě toto byl způsob přednesu, který se praktikoval v řeckých a římských hrách), že pouze tento styl jako jediný můžeme rozvíjet v naší hudbě, aby byl přiměřený naší řeči.“*

Jacopo Peri: *Le musiche sopra l'Euridice*, předmluva

Demonstrujme si na uvedené promluvě Dafne *Ma la bella Euridice*, jak Peri realizoval svůj záměr (Př. č. 31). Vertikálně zarámované noty zpěvu a instrumentálního basu náležejí k slabikám, které jsou při mluvě intonovány samostatně. Horizontálně zarámované části jsou vyslovovány rychle a zpěv zde napodobuje „kontinuální“ mluvu, přičemž na těchto slabikách mohou být používány konsonance i disonance (jsou označeny hvězdičkami). Právě při používání disonancí se v tomto stylu zcela překračují pravidla kontrapunktu. Například již v 1. taktu nastupuje podle dobových kontrapunktických norem nesprávně disonující tón *c*, na konci tohoto taktu tón *a*. Takřka všechny disonance v uvedeném příkladu porušují pravidla. To znamená, že samotný Periho návod na používání disonancí na probíhajících slabikách již nebere v potaz pravidla dobového kontrapunktu a víceméně ho obětovává ve prospěch adekvátní nápodoby mluvy. Peri také při zhudebnění dodržuje přiměřený tónový rozsah, který, až na jednu výjimku (tón *fs* na konci 5. taktu), se pohybuje v rozsahu kvinty „*g-d'*“.

The image displays a musical score for the opera *Dafne*, specifically the scene *Ma la bella Euridice*. It consists of three systems of music, each with a vocal line (soprano) and a bass line. The vocal line is written in a treble clef, and the bass line is in a bass clef. The music is in a 16th-century style, with a common time signature. The lyrics are written below the notes. Asterisks (\*) are placed above certain notes in the vocal line to indicate dissonances. The lyrics are: "Ma la bel- la Eu- ri- di- ce Mo- vea dan- zan- do il piè sul ver- de pra- to Quand 'ahi ria sor- te a- cer- ba! An- gue cru- do, e spie- ta- to, Che ce- la- to già".



PŘ. Č. 31 – JACOPO PERI: *LE MUSICHE, SOPRA L'EURIDICE* –  
 ÁRIE *MA LA BELLA EURIDICE*

Sledování afektivních změn je vyjádřeno v pohybu basu, který slouží pouze jako základ (fundament) zpěvu a nemá charakteristiku samostatného melodického hlasu. Když Dafne vypráví, jak se „krásná Euridice půvabně a tanečně pohybuje po zelené louce“ (*Ma la bella Euridice, movea danzando il piè sul verde prato*), bas postupuje v dlouhých rytmických hodnotách. Jakmile se však text přenese do líčení strašného a nelítostného osudu, který Euridice přivede do cesty zmiji, která skrytě leží mezi květinami a rostlinami (*Quand'abi ria sorte acerba...*), zrychlí se střídání basových tónů a slova plynou v kratších rytmických hodnotách. Tato proměna rytmického pohybu byla dobově chápána jako změna hudebního tempa, která vychází z tempa mluvy, které je řízeno afektem – například v mluvě člověka rozčileného nebo sklíčeného smutkem je intonováno méně slabik a hudební skladatel by měl afekt přiměřeně vyjádřit pomalejším pohybem basu.

„Zpěvomluva“, *recitar cantando*, jak byl nový styl označen Perioho současníky, byla vnímána jako zcela zásadní objev nových výrazových možností hudby, který byl prakticky okamžitě silně „medializován“ a napodobován. Ani označení *stile rappresentativo* se neobjevuje u Perioho a je pozdějšího data.

Osm let po uvedení Perioho opery *L'Euridice* ocenil nový styl Marco da Gagliano v předmluvě ke čtenářům (*Ai lettori*) tisku své opery *La Dafne* (Firenza 1608):

„Jacopo Peri objevil umělecký způsob zpívající mluvy (*recitar cantando*), který obdivuje celá Itálie. Nechci unavovat jeho vychvalováním, protože neexistuje nikdo, kdo by ho nezahrnoval nekonečnou chválou, a není milovníka hudby (*amator di musica*), který by vždy u sebe neměl zpěvy Orfea; chtěl bych ovšem říci, že nikdo nemůže docenit půvab a sílu jeho árií, pokud je neshýšel přímo jím zpívat; protože jim propůjčuje obzvláštní grácií a afektem textu zasahuje své posluchače takovým způsobem, že dle jeho vůle musejí plakat nebo se radovat.“

Gaglianova slova jsou výmluvným svědectvím o výrazném dobovém účinku Perioho „vynálezu“, který byl zesilován samotným autorem v roli jednoho z nejváženějších zpěváků své doby.

## 11. CACCINI – SPREZZATURA

Giulio Caccini<sup>108</sup> v dedikaci své opery *L'Euridice* hraběti Bardimu popsal některé základní principy své tvorby. Stejně jako Peri zde prohlašuje, že „zpěvně recitující“ hlasy napsal na *basso continuato*, a tím zcela nově vyřešil vztah disonancí a tónů v basu.

*„Několikrát jsem svázel tóny basu, aby četné disonance, které vznikají mezi zpěvem a basem, se neustále nesrážely s basovým tónem a neurážely tak ucho. Při tomto druhu zpěvu se musí nechat vládnout sprezzatura, o níž si myslím, že má něco uslechtilého, protože se mi zdá, že se tímto způsobem nejvíce přiblížím přirozené mluvě.“*

V tomto textu se zřejmě poprvé v hudebních souvislostech objevuje výraz *sprezzatura* (lze ho volně přeložit jako nenucenost, přirozenost), který se v Itálii používal od vydání *Knihy o dvořanovi* (*Il libro del cortegiano*) Baldesara Castiglioneho v Benátkách roku 1528. *Sprezzatura* byla chápána jako důležitý rys osobnosti dvořana, ale také umělce, protože „jedna jediná linie nakreslená bez velké úsilí, jediný tah štětcem provedený tak nenuceně, že budí dojem ruky pohybující se bez jakékoli námahy nebo zručnosti a dosahující svého záměru jen sám od sebe, tak jak to malíř zamýšlel, je důkazem umělcovi znamenitosti.“<sup>109</sup>

Hlavní teoretické zdůvodnění nového způsobu kompozice Caccini podává ve vysvětlujícím úvodu ke sbírce *Le Nuove musiche*, která byla vydána roku 1602 ve Florencii.<sup>110</sup> Především se snaží vyložit, proč vymyslel nový způsob zpěvu pro sólový hlas. Odvolává se na učené rozpravy ve florentské Cameratě, během nichž se naučil víc než studiem kontrapunktu, který nadto ničí srozumitelnost slov, protože verš i jednotlivé slabiky se musejí přizpůsobovat kontrapunktickým pravidlům. Proto více vycházel z Platónova tvrzení, že hudba je nejdříve vyprávěním a rytmem, a teprve potom tónem. Pouze tímto způsobem může hudba proniknout do mysli, a tím způsobit udivující účinky, kterých prostřednictvím kontrapunktu nemůže dosáhnout.

<sup>108</sup> Giulio Caccini (cca 1545–1618) proslul jako skladatel, zpěvák i učitel zpěvu. Patřil mezi neaktivnější členy florentské Cameraty. První známá skladba je součástí intermédii ke komedii *La pellegrina*, která byla uvedena ve Florencii roku 1589 při svatbě Ferdinanda I. Medicejského s princeznou Kristýnou Lotrinskou. Roku 1600 ve Florencii při slavnostech svatby francouzského krále Jindřicha IV. s Marií Medicejskou působil ve funkci hudebního ředitele slavností. Jako zpěvák i skladatel se účastnil na provedení Perioho opery *L'Euridice*. Na stejné libreto také zkomponoval stejnojmennou operu, která byla poprvé uvedena v roce 1602. Nejvýznamnější jsou jeho dvě sbírky madrigalů a árií (1602, 1614) pro sólový hlas a „kontinuální bas“.

<sup>109</sup> Castiglione, Baldassare: *Dvořan*. Odeon, Praha 1978, I. kniha, 28. kapitola, s. 63, přel. Adolf Felix. Překlad jsme na některých místech pozměnili na základě porovnání s italským textem: Castiglione, Baldesar: *Il libro del cortegiano*. Giulio Einaudi (ed.), Torino 1960, s. 59–60.

Ernst Hans Gombrich se v knize *Umění a iluze* (Odeon, Praha 1985, s. 228) domnívá, že právě onou nenuceností začíná nové pojetí umění, v němž umělcova schopnost náznaku musí odpovídat divákově schopnosti náznak přijímat; protože ten, kdo chce mít všechno do detailu vykresleno, je z tohoto umění vyřazen, nechápe kouzlo *sprezzatury*, protože se nenaučil používat vlastní představivost.

<sup>110</sup> Sbíрка sestává z 12 madrigalů a 10 árií.

Caccini přímo tvrdí, že je jeho nápadem zavést druh hudby, který by byl vyprávěním v harmonii (*in armonia favellare*). Proto zavedl jistou ušlechtilou *sprezzatura* zpěvu (*una certa nobile sprezzatura di canto*), při níž se používají disonance nad zadržovaným basem. Základním cílem hudebníka přitom musí být vyvolání potěšení (*dilettare*) a pohnutí afektů duše (*muovere l'affetto dell'anima*). Nový ušlechtilý způsob zpěvu se především nesmí plně podřizovat pravidelnému metru (*misura ordinata*). Madrigal *Deh, deh dove son fuggiti* (Př. č. 32), který je zařazen do sbírky, Caccini v předmluvě uvádí jako příklad kompozice, v níž jsou obsaženy všechny nejlepší city, jaké je možno v tomto druhu zpěvu použít tak, aby získal ušlechtilost. V třítaktové části madrigalu Caccini předepisuje způsob provedení: „*bez metra, jakoby mluveně, v souladu se sprezzaturou*“ (*senza misura, quasi favellando in armonia con la sudetta sprezzatura*). V předmluvě ke sbírce *Le Nuove musiche* k tomu poznamenává:

„*Takto se objeví ušlechtilý způsob (jak jsem ho již nazval), který se nepodřizuje pravidelnému metru, ale hodnotu noty často zmenšuje o polovinu podle obsahu slov, čímž vzniká onen výše zmíněný zpěv in sprezzatura.*“

Giulio Caccini: *Le Nuove musiche*, předmluva  
„Čtenářům“ (*A i Lettori*), s. 10–11

V uvedeném notovém příkladu (Př. č. 32) se bas pohybuje v pravidelném rytmu, ale teprve Cacciniho návod může přimět zpěváka, aby toto místo realizoval rytmicky volně, podle přirozené deklamace a obsahu slov. Na stejném příkladu také Caccini demonstruje, kde je třeba hlas zesílit a zeslabit, kde udělat *esclamazioni*, *trilli* a *gruppi*.

Když Caccini roku 1614 ve Florencii vydal druhou sbírku *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle*, přidal k ní několik dalších zpřesnění své představy o pěstování dobrého sólového zpěvu. Základní předpoklady takového zpěvu jsou *affetto*, jeho rozmanitost (*la varietà*) a *sprezzatura*. *Affetto* je vyjádření zpívaných slov a celé myšlenky pomocí jednotlivých tónů a jednotlivých akcentů s regulováním síly hlasu, protože takové vyjádření je schopno pohnout city. Rozmanitost *affetto* je přecházení od jednoho z citových prostředků k druhému v souladu se slovy a celými myšlenkami. *Sprezzatura* je onou lehkostí, která se zpěvu propůjčuje tím, že nad různými tóny basu proběhne několik osmin (*crome*) a šestnáctin (*semicrome*), a pokud se to odehraje ve správný okamžik, pak se zpěvu vezme určitá vnucená úzkost a strnulost a on se stane příjemným (*piacevole*), svobodným (*liberoso*) a lyrickým (*arioso*), tak jako v běžné mluvě způsobuje bohatství výřečnosti, že věci, o nichž se mluví, se stávají milými a příjemnými.

Caccini píše, že se snažil napodobovat obsah slov tím, že vyhledával více či méně citové tóny podle afektu slov. V těchto dílech se snažil skrýt umění kontrapunktu. *Passaggi* (ozdobné běhy sólového hlasu) jsou podle něho protikladné afektu, a proto je použil pouze do méně citových skladeb, pouze na dlouhých slabikách a na závěrečných kadencích, protože madrigal nebo árie více zapůsobí ve stylu, který je komponován v souladu s obsahem slov.

fccemar di voce efcla, spiritosa efcla più vna  
 Eh deh doue son fuggiti deh doue son spari  
 ti gl'oc chi de qualier rai Io son ce ner oma i Au re  
 Aure divine ch'erate pere grine in questa parte, in quella Deh re  
 vate nouella dell'alma luce loro Au re ch'io mene mo  
 ro deh recate nouella dell'alma luce loro Aure Aure ch'io mene mo ro.

PŘ. Č. 32 – GIULIO CACCINI: MADRIGAL *DEH, DOVE SON FUGGITI* ZE SBÍRKY *LE NUOVE MUSICHE*,  
 PŘEDMLUVA „ČTENÁŘŮM“ (*A I LETTORI*), s. 10–11 (CD – č. 9)



Pojem *affetto* Caccini používá buď na označení emoce, jejíž vzbuzení, respektive pohnutí, je cílem zpěvákova projevu, nebo na označení těch interpretačních prostředků a postupů, které ho mají vyjádřit – v tomto případě ho Caccini často zaměňuje s *effetto*. Pohnutí citu u posluchače, ovlivnění jeho citového či duševního stavu bylo rétorickým postulátem a charakterizovalo nejvýše hodnocený řečnický výkon. V teorii rétoriky se funkce *muovere* spojovala s vysokým stylem, v poetice zase s persuačním cílem tragédie. *Muovere l'affetto* zůstalo nejvyšším cílem hudebního umění od dob Cameraty po celé následující barokní období.

Caccini, který byl stejně jako Peri uznávaným zpěvákem, se snažil o propojení nového kompozičního stylu s přesnými pokyny pro zpěváky i instrumentalisty, protože, jak píše, byl často svědkem znetvoření vlastních kompozic. Nicméně na mnoha místech svého textu připomíná, že nad sebelepšími psanými návody vždy stojí osobní zkušenost.

## VII. Francouzský akademický projekt

### 1. UMĚLECKÉ MANIFESTY A POETIKY

Krátce před rokem 1550 se ve Francii začínají objevovat nové umělecké poetiky, které jsou inspirovány překladem Horatiova *De arte poetica* (*O umění básnickém*) do francouzštiny (1544 nebo 1545, přeložil Jacques Pelletier du Mans) a italským spisem z roku 1542 o obraně italského jazyka *Dialogo delle Lingue* (*Dialog o jazycích*) od Sperone Speroniho.<sup>1</sup> Jako první se v roce 1548 objevila umělecká poetika *Art Poétique François* Thomase Sébilleta (1512–1583), žáka Clémenta Marota. Dvě „knihy“ této poetiky jsou skutečným návodem k vrcholné básnické tvorbě ve francouzském jazyku zejména podle Horatia a Quintiliana. První kniha se zabývá problematikou rýmu, strukturou verše, kompozicí z různých slabičnicků, francouzskou výslovností a uplatněním rétorických pravidel. Sébillet svůj záměr shrnuje v úvodu k druhé knize, kde čtenáři sděluje: „*řdá se mi, že již jsi byl dostatečně poučen o elementech poezie francouzského (jazyka), aby ses mohl odvážit měřit verš podle jeho slabik.*“<sup>2</sup> Ve druhé knize rozebírá různé básnické žánry, staré antické, dosavadní francouzské, a to *ballade, rondeau, chant royal* a italský sonet. Mezi všemi novými žánry a formami sice vychvaluje sonet právě pro jeho novost a půvab, nicméně kapitola o sonetu je krátká a jako příklad uvádí sonet Clémenta Marota.

Přímou reakcí na Sébilletovu poetiku byl spis Joachima du Bellaye (1522/1525–1560) *La Defence, et Illustration de la Langue Françoyse* (*Obrana a oslava jazyka francouzského*), který vyšel v roce 1549.<sup>3</sup> Spis je sice také rozdělen do dvou „knih“, ale tím jeho shoda se Sébilletovou poetikou končí. V první knize se v několika kapitolách zabývá problémem nedostatečné slovní výbavy francouzského jazyka ve srovnání s řečtinou a latinou. Na rozdíl od dobových pokusů obohatit jazyk přenášením řeckých a latinských novotvarů doporučuje metodu, kterou používali Římané, když se ocitali vůči řečtině v podobných nesnázích: hledali a vytvářeli nová latinská slova. Ve druhé knize pak navrhuje konkrétní řešení obohacení jazyka: je třeba naslouchat slovníku řemeslníků, umělců, válečníků, lovců a jeho výrazy doplňovat a obohacovat francouz-

<sup>1</sup> Padovský profesor Sperone Speroni ve své obraně italského jazyka používá jako hlavního dialogického mluvčího Pietra Bemba, o jehož významu pro kultivaci italského jazyka jsme již pojednávali.

<sup>2</sup> „*Jusques icy, Lecteur, tu me semble assez moiennement instruit en tout ce que touchent les elemens de Poesie Française pour oser entreprendre a mesurer un vers de ses syllabes.*“ (Thomas Sébillet: *Art Poétique François pour l'instruction des jeunes studieus et encore peu avancez en la Poesie Française*. Paris, Guilles Corrozet, 1548, s. 38)

<sup>3</sup> Reforma francouzského jazyka za účelem jeho kultivace pro umělecké účely již v té době doslova visela ve vzduchu. Vydání spisu je z hlediska autorství označeno pouze iniciálami I. D. B. A., což ovšem odkazuje na celé jméno Joachim du Bellay Angevin. Problematika vročení u francouzských dobových vydání je komplikována tím, že v této době stále začínal kalendářní rok Velikonoce, takže jeho začátek byl proměnlivý. Spis vyšel na začátku francouzského roku 1549, což v tomto případě znamená až na konci dubna, protože Velikonoce v tomto roce připadaly na 21. dubna.

skou slovní zásobu. Pro novou poezii zásadně požaduje imitaci antických žánrů, ódy, elegie, tragédie, komedie a eposu, který nazývá „dlouhou francouzskou básní“ (*long Pöeme François*). Vyzývá básníky, aby dbali na dokonalé recitování svých veršů spojené se správnou výslovností, a v závěru emfaticky požaduje, aby se upustilo od veršování v latině a aby francouzský básník skládal verše pouze ve francouzském jazyku.<sup>4</sup>

Vydání du Bellayova manifestu souvisí s počátečním formováním skupiny mladých básníků, jejichž společné cíle byly v „Obraně“ jasně formulovány. Na konci čtyřicátých let Pierre de Ronsard (1524–1585), Joachim du Bellay a Jean-Antoine de Baif vytvořili kolem svého učitele Jeana Dorata na *Collège de Coqueret* malou básnickou skupinu, kterou nazvali *la Brigade*. Když se později skupina rozrostla na sedm básníků, Ronsard přišel s myšlenkou vytvořit paralelu jejich společenství se sedmi hvězdami souhvězdí *Plejády*, podle nichž se označovalo seskupení básníků antické alexandrijské školy (3. stol. př. n. l.), z nichž nejznámější byli Kallimachos z Kyreny, Apollonios z Rhodu a Theokritos ze Syrakus.<sup>5</sup> Francouzská *Pléiade* vznikla v Paříži kolem roku 1556.<sup>6</sup>

Druhé významné humanistické centrum se nacházelo v Lyonu, kde se kolem roku 1550 vytvořila básnická škola soustředěná kolem Maurice Scève a Louisy Labé. Silný petrarkovský vliv v tomto lyonském okruhu se vyznačoval snahou o zavedení italského sonetu a ódy do francouzsky psané poezie. Z tohoto prostředí vzešel Pontus de Tyard, který se stal určitou spojnicí mezi pařížskými a lyonskými humanistickými tendencemi.

Když v roce 1555 Jacques Pelletier du Mans (1517–1582) vydal *L'Art poétique*, zahrnul do své poetiky všechny požadavky z du Bellayova manifestu. Především se zde již vůbec neobjevují staré francouzské žánry a pozornost je věnována pouze staronovým: epigramu, sonetu, ódě, elegii, satíře, komedii, tragédii. Pelletier du Mans také nově zavedl téma sonority při realizaci veršů, čili zdůraznění témbrového odstínění hlasu při jejich recitaci.

Základní změna je nesena obnoveným názorem, že skutečný básník, který je uchvácen Múzami, zpívá. Přitom jediná, Múzami inspirovaná poezie, je lyrická poezie, v níž dochází ke sňatku poezie s hudbou. Tyto názory způsobily, že generace básníků Plejády začala dbát na hudebnost svých veršů a jejich vzorem se stal Saint-Gelais, knihovník Františka I., který si své básně zhudebňoval a zpíval. Zejména Ronsard se od počátku pokoušel být básníkem v tomto původním antickém smyslu. Maximu „skutečný básník zpívá“ vytrvale ve své poetice zdůrazňuje du Bellay. Když popisuje ódy, elegie a sonety, neopomene provolat k básníkům: „*chante moy*“ („*zpívej mě*“), „*sonne moy*“ („*ro-*

<sup>4</sup> Du Bellay pracuje jako se vzorem se Speronovou obranou italského jazyka, i když nepoužívá formu dialogu.

<sup>5</sup> Alexandrinští básníci odmítáním eposu, svými argonautickými, pastorálními a idylickými náměty výrazně ovlivnili tvorbu Vergilia, Horatia, Propertia a dalších římských básníků. Básníci *Plejády* se právě z tohoto zdroje dozvěděli o jejich existenci.

<sup>6</sup> Nejčastěji jsou jako její členové uváděni Pierre de Ronsard, Jean-Antoine de Baif, Jean Dorat, Joachim du Bellay, Remy Belleau, Etienne Jodelle a Pontus de Tyard.

zřevuč mě“).<sup>7</sup> Všichni ovšem vědí, že někdejší jednota poezie a hudby je ztracena, musí se znovu obnovit a teorie má najít způsoby, jak toho dosáhnout.

V *Abbrege de l'art poëtique François* (1565) Ronsard popisuje způsob znění svých veršů a výslovnost při zpěvu, protože poezie je zrozena pro hudbu a krásný souzvuk (*accord*). Již samotný hudební nástroj oživuje verše. Za ideální nástroj je považována lyra nebo jí příbuzná loutna. Lyra je ovšem pojímána také metaforicky; je sezdána s ódou, elegií, sonetem a z tohoto sňatku povstává lyrická poezie – jediná poezie, která je určena pro zpěv. Základní problém spočíval v tom, že doboví básníci nerozuměli hudbě a hudebníci nerozuměli poezii. Proto se v básnických poetikách setkáváme s velmi nejasnými formulacemi o hudebnosti veršů a způsobu jejich zhudebnění. Snad nejkonkrétnější je Ronsardův popis formy hudební poezie. V rámci nápodoby je požadováno, aby básník své verše rozlišoval na mužské a ženské, protože se tím stanou vhodné pro hudbu a nástroje, pro něž je poezie zrozena.

*„Tu feras tes vers masculins & foeminins tant qu'il te fera possible, pour estre plus propres à la Musicque & accord des instrument, en faveur desquelz il semble que la Poësie soit née: car la Poësie sans instrument, ou sans la grace d'une seule, ou plusieurs voix n'est nullement agreable, non plus que les instrumens sans estre animez, de la melodie d'une plaisante voix. Si de fortune tu as composé les deux premiers vers masculins, tu feras les deux autres foeminins, & paracheveras de mesme mesure le reste de ton Elegie ou chanson, afin que les Musiciens les puissent plus facilement accorder.“*

*„Pokud to jenom trochu jde, udělej své verše mužské a ženské, aby byly vhodné pro hudbu a souzvuk nástrojů, pro jejichž přizřen byla poezie zrozena: protože poezie nemůže být příjemná bez hudebního nástroje nebo bez půvabu jednoho nebo více hlasů, stejně jako nástroje nebudou užříšeny bez melodie příjemného hlasu. Když jsi se štěstím zkomponoval první dva mužské verše, udělej další dva ženské, a zbytek elegie nebo chansonu dokonči podle stejné míry, aby je hudebník mohl snadno zhudebnit.“*

Pierre de Ronsard: *Abbrege de l'art poëtique François*, s. 4

Ženským a mužským principem ve verších Ronsard zřejmě myslel jak slabší a silnější césury (předěly, přerývky), tak kontrast počtu slabik ve verších (např. 7/8, 5/6, 3/4). Lyrická kvalita veršů a veršová melodie měly vzrůstat, když po delším verši následovalo více kratších veršů. Doporučovány byly také rozměrnější verše, tj. alexandríny (dvanáctislabičnický) a desetislabičnický.

S novými formami se proměňuje také tematika básní. I zde teorie uvažuje o tom, která témata jsou přiměřená lyrice, a tím i zpěvu. Nejvíce se podle du Bellaye oceňují *les louanges des Dieux et des Hommes vertueux*, *le discours fatal des cho-*

<sup>7</sup> Tato provolání se v „Obraně“ nacházejí ve druhé knize, 4. kapitole, která má název: *Quelz genres de Poëmes, doit elire le Poëte François* (Jaké básnické žánry si má zvolit francouzský básník).

*ses mondaines, la sollicitude des jeunes hommes, comme l'amour, les vins libres, et toute bonne chere*, opěvování bohů a ctnostných lidí, rozprava o osudovosti pozemských věcí včetně rozpustilostí mladíků v lásce, víně a všech dobrých věcech.<sup>8</sup> Všichni se shodovali v názoru, že pro lyrický žánr se nehodí filosofická témata.

Mezi členy Plejády byl pouze jeden, který se vyznal v hudbě, Pontus de Tyard, který tak mohl napsat první hudební poetiku, která Francouze poprvé v jejich jazyce seznámila s antickou i dobovou teorií hudby.

## 2. PONTUS DE TYARD A HUDEBNÍ POETIKA

Prvním teoretickým spisem *Solitaire premier, ou discours des muses et de la fureur poétique*<sup>9</sup> zahájil Pontus de Tyard<sup>10</sup> řadu pojednání, do nichž chtěl postupně zahrnout veškerou *Encyklopedii* poznání. V samotném úvodu Tyard prohlašuje, že pravý smysl lidské existence spočívá v povznesení intelektu až k porozumění božským věcem, přičemž se člověk musí co nejvíc vyhnout smyslovnosti a materii. Toto „povznesení intelektu“ přirovnává k výstupu do hor, kde na člověka čeká množství různých stezek směřujících k vrcholu, ale pouze některé z nich výstup usnadňují svou přímostí. Stezky reprezentují „doktríny, disciplíny a umění“, a proto by se měl „výstup“ zahájit vědami, které formují a usměrňují lidské chápání. Iniciačním průvodcem po těchto stezkách je Solitairovi (ve spisu zastupuje samotného Tyarda) Pasithée.<sup>11</sup> Když se Solitaire po dlouhém osamění na venkově vrací k Pasithée, nachází ji s loutnou, podle níž ve zpěvu „rozměřuje“ italskou ódu.<sup>12</sup> Objevuje se zde téma milovníka,

<sup>8</sup> Joachim du Bellay: *La Defence, et Illustration de la Langue Françoise*. Paris, Arnoul l'Angelier, 1549, s. 56–57. *Les vins libres* je převzato z latinského výrazu *vina libera* (vína, která uvolňují jazyk k svobodné promluvě); *et toute bonne chose* je reminiscencí na Horatiovu *Poetiku* (*De arte poetica* 83–85):

<i>Musa dedit fidibus divos puerosque deorum...</i>	<i>Múza zas opěvá nebeské otce...</i>
<i>Et juvenum curas, et libera vina referre.</i>	<i>lehký krok ovinění i chmury mladistvých lásek.</i>

(přel. Dana Svobodová)

<sup>9</sup> Pontus de Tyard: *Solitaire premier, ou Discours des muses et de la fureur poétique*. Lion (Lyon), Jan de Tournes, 1552.

<sup>10</sup> Pontus de Tyard (1521–1605) byl svým okolím oceňován jako básník a pisatel vědeckých spisů. Druhové z *Plejády* ho označovali za francouzského Anakreonta, protože uvedl do Francie anakreonskou poezii oslavující krásy a dary života a byl jejím nejvytrvalejším imitátorem.

<sup>11</sup> Podle Tyarda je Pasithée čtvrtá Grácie, která v sobě zahrnuje veškerou *Encyklopedii*. V roce 1583 vyšel v Poitiers druhý svazek děl *Dames des Roches* (autorskou dvojici tvořila Madelaine Neveu a její dcera Catherine Fradonnet) *Secondes oeuvres de Mes-dames des Roches de Poitiers, Mere & Fille* (Poitiers, Nicolas Courtoys, 1583), do kterého byl také zařazen „Dialog Iris a Pasithée“ (*Dialogue d'Iris et Pasithée*). Nevzdělaná Iris je poslána otcem na výchovu k moudré Pasithée, jejíž jméno se skládá z Pasi-thea, což znamená „vlastnictví bohů“. Pasithée zde zastupuje ženu, která jako majetek bohů nemůže patřit žádnému muži. Vyučuje Iris tím, že jí klade otázky, a tak ji postupně vede k poznání. Takřka třicet let poté, co se Pasithée poprvé objevila u Tyarda, používají *Dames des Roches* tuto postavu ve zcela stejné funkci s jedinou změnou – tentokrát není moudrou ženou–Múzou zasněcován muž, ale žena.

<sup>12</sup> Vycházíme z pařížského vydání *Solitaire premier, ou, Discours des Muses, & de la fureur Poétique* z roku 1575 (Seconde Edition augmentee, Paris, Galiot du Pré). Podle Frances A. Yatesové v souborném vy-

který je podněcován ke kontemplaci milované osoby, aby objevil nebeská tajemství za jejím fyzickým zevnějškem. Krásná kontemplanice v srdci dokonalé lásky je založena na rozumu a sdělována prostřednictvím zraku a sluchu, na rozdíl od sexuální lásky nebo vášně, která vychází z doteku. Protože je tato láska zejména odvozena z Boha (Jedna), duše je hnána k hledání svého původu, aby dosáhla svého pravého cíle v kontemplaci božského.

Ficino rozdělil lásku do dvou typů: první typ je láskou inspirovanou nebeskou Venuší a toužící po kontemplaci krásy Boha; druhým typem je láska pozemské Venuše směřující k opětovnému vytvoření Božské krásy v lidské formě prostřednictvím sexuální reprodukce. Poněvadž druhá Venuše je zplozena první, sexuální láska se stává nemorální, pokud touha, směřující pouze k tělu, odchyluje duši od jejího hlavního cíle – poznání svého Božského původu.<sup>13</sup> Tuto část Ficiniho teorie lásky úspěšně v Itálii rozvíjel Leone Hebreo.<sup>14</sup> Jeho „milostné dialogy“ do francouzštiny přeložil právě Pontus de Tyard a vyšly pod názvem *De l'amour* v roce 1551 v Lyonu.<sup>15</sup> Leonovy dialogy uvádějí dva účastníky rozmluvy, Filona a Sofii, kteří jsou současně filosofickou dvojicí mistr a žák a dvorskou mileneckou dvojicí. V prvním dialogu Filone obšírně Sofii vysvětluje, jak jeho touha po ní tryská z dokonalé lásky, která je řízena rozumem a založena na znalosti jejich ctností. Vyvrcholení jejich vztahu je metafyzickým výrazem spojení jejich duší, tudíž zcela prospěšnou jednotou, která nemá být matena touhami chťiče.

Dialog mezi mužem a ženou byl reprezentován také v dobové hudbě.<sup>16</sup> Ve většině případů je dialog zahájen mužským hlasem, jemuž odpovídá ženský hlas. V hudebním zápisu je tento rozdíl vyznačen nižším mužským a vyšším ženským hlasem. Baifův dialog ve *vers mesurez*, *Belle la flamme à l'envi*, zhudebnil Claude Le Jeune, přičemž účastníky rozmluvy charakterizují odlišné skupiny klíčů. Verše muže-milence jsou zhudebněny v homofonním čtyřhlasu ve standardní kombinaci tzv. „hlubokých“ klíčů (*chiavi naturali*); verše ženy-milovnice jsou sice také ve čtyřhlase, avšak při zhudebnění je použita kombinace tzv. „vysokých“ klíčů (*chiavette* – také tzv. C-klíče).<sup>17</sup> Finální verš je společný pro oba hlasy, je pětihlasý a spojuje rozsahy a systémy klíčů před-

dání Tyardových filosofických pojednání *Discours philosophiques* (Paris, Abel l'Angelier, 1587) je italská óda změněna na francouzskou (Yates, Frances A.: *Les académies en France au XVI<sup>e</sup> siècle*. Presses Universitaires de France, Paris 1996, s. 104, pozn. 1).

<sup>13</sup> Ficino toto téma rozvíjí ve svém komentáři k Platónově *Hostině*. První překlad tohoto komentáře do francouzštiny realizoval Guy Le Fèvre de La Boderie (Marsil Ficin: *Discours de l'honneste amour sur le banquet de Platon*. Paris, Jean Macé, 1578). V tomto vydání je téma pojednáváno na s. 62–64.

<sup>14</sup> *Dialogi di amore, composti per Leone medico, di natione hebreo, et dipoi fatto christiano*. Aldus 1541.

<sup>15</sup> Leon Hébrieu: *De l'amour*. 2 sv., Lion (Lyon), Jan de Tournes, 1551. Ve stejném roce ovšem toto dílo bylo publikováno i v jiném překladu do francouzštiny od Denise Sauvage.

<sup>16</sup> Jeanice Brooks uvádí, že v *airs de cour* zcela převažují dialogy mezi mužem a ženou. Zcela minimálně se vyskytují dialogy mezi dvěma muži, žádný mezi ženami (Brooks, Jeanice: *Courtly Song in Late Sixteenth-Century France*. The University of Chicago Press, Chicago 2000, s. 234).

<sup>17</sup> Srov. His, Isabelle: *Claude Le Jeune (v. 1530–1600). Un compositeur entre Renaissance et baroque*. Actes sud, Arles 2000, s. 342.

cházejících veršů. Tato kombinace reprezentuje odchylku od běžné praxe pro pětihlasé zhudebnění. Konvence stanovovala, že pátý hlas v rozsahu (a tedy také v klíči) duplikoval člena standardního vokálního kvartetu, který používal buď vysoké nebo nízké klíče, ale nikdy směs z obou systémů. Výsledkem tak byla zahuštěnější faktura, nikoli rozšíření rozsahu. Le Jeunovo zhudebnění naopak vytváří fakturu bez dublování – zdůvodnění nalezneme v novoplatónské teorii a ve Ficinově chápání lásky jako motivační síly univerza. Také Leon Hebreo utváří kosmologii, ve které láska – jak v intelektuálním, tak i fyzickém aspektu – figuruje jako organizující princip. Ficino i Leon stavějí své argumenty na pythagorejské koncepci univerzální harmonie, která je řízena čísly a proporcemi, které ovšem zároveň mají svou znějící reprezentaci na zemi. Ficino srovnává vzájemnou lásku nebeských těles, která organizuje jejich pohyb, se vzájemnou láskou výšek a proporcí, která tvoří základ konstrukce intervalů a rytmů. Také Leon v dialozích tvrdí, že veškerá harmonie pochází z pravé lásky; láska utváří hudební „konkordanci“, která panuje mezi nebeskými tělesy. Tato harmonie je dokonalá, protože je úplná, vytvořená z uspořádaného smíchání vysokého a nízkého, rychlého a pomalého, stejně jako je krása znějící hudby odvozena ze smíchání různých zvuků. Právě mechaniky korespondencí harmonie sfér a znějící hudby byly společným elementem renesančních hudebních pojednání. Guy Le Fèvre de La Boderie ve svém spise *La Galliade*<sup>18</sup> popisuje, jak každý ze sedmi tónů v oktávě koresponduje s planetou a jak uspořádání stupnice je zrcadlem struktury planetárního pohybu na nebesích.<sup>19</sup>

Také Tyardův *Solitaire* vyjadřuje nadšení nad božskou harmonií projevující se v písni, kterou Pasithée zpívá k loutně. Tyard touto situací reprezentuje dobový ideál jednoty poezie a hudby jako začátek iniciačního procesu vedoucí k nejvyšším sférám vědění, který duše při svém vzestupu musí vykonat. Prakticky celý *Solitaire premier* kopíruje uspořádání myšlenek Ficinova komentáře k dialogu *Ión*.<sup>20</sup> *Solitaire* vysvětluje Pasithée, že podle platoniků duše sestupem do těl ztrácí jednotu, která jí byla dána Jednem, které je Bůh. Při oddělení a odloučení od své jednoty nejvyšší části usínají a ponořují se do dlouhé nečinnosti, v níž podléhají vládě nejnižších částí. Duše se tak na tomto

<sup>18</sup> Guy Le Fèvre de La Boderie: *La Galliade, ou de la revolution des arts et sciences*. Paris, Guillaume Chaudière, 1578.

<sup>19</sup> La Boderie rozdělil spis do pěti „kruhů“ (*cercles*). Ve 3. „kruhu“ pojednává o galských druidech a jejich znalostech přírodní magie. V souvislosti s magií rozebírá také příručku z konce 15. století *Malleus Maleficarum* (neboli *Kladivo na čarodějnice*). Jestliže po tomto tématu následuje 4. hudební „kruh“ (s. 77–107), je jasné, že zájem se stáčí ke koncepcím *musica mundana* a *musica humana*. Základními tématy jsou hudba a harmonie světa, světový archetyp, nebesa a elementy, člověk jako hudební mikrokosmos (*Petit-monde*) a záračné účinky, které hudba světa produkuje. Hudební tetrachord chápe jako analogii lidského tetrachordu, jehož základními stavebními prvky jsou čtyři stávy, které v člověku utvářejí četné harmonie včetně melancholické. Lidský život podle této doktríny charakterizuje jako nástroj vytesaný z dokonalé shody a dokonalého zdraví, jehož životními strunami jsou proporce z čísel 1 2 4 8. Poezii, „svatému“ šílenství a pozvednutí ducha se věnuje v závěrečném 5. „kruhu“.

<sup>20</sup> Na tuto shodu upozorňuje Yatesová: *Les académies en France au XVI<sup>e</sup> siècle*. Presses Universitaires de France, Paris 1996, s. 106–107.

stupni stává místem zmatku a sváru. Během pádu duše prošla čtyřmi úrovněmi, přičemž „*první a nejvyšší je andělská mysl, druhou intelektuální rozum, třetí myšlení a čtvrtou příroda*.“ (*Quant aux quatre degrez de la descente, le premier, & plus haut, est l'Angelique entendement, le second la Raison intellectuelle, le tiers l'Opinion, & le quart la Nature*). Žebříček čtyř stupňů božského šílenství či entuziasmu, „*fureur divine, ou, avec Grecs Enthusiasme*“ (s. 9), slouží duši k výstupu ke svému původu. Tyard přebírá od Ficina řazení čtyř *furores* v tomto pořadí: poetické, iniciační, věštecké a erotické. Podle Tyarda se na nejnižší úrovni nacházejí všechny disciplíny, které člověk může získat svým vlastním „uměním“ a schopnostmi. Jednotou poezie a hudby se však již dosahuje prvního stupně přechodu v návratu k Jednu. Tento první *fureur poétique* spojuje božskou inspiraci umělce, která přichází z „přírody“, s namáhavým výstupem příkrými stezkami „Umění“. „Příroda“ je nejnižší stupeň duše, kterému odpovídají imaginace, tedy i podle Ficina zmatené formy a „vidiny“ (*fantosmes*), které jsou zcela poplatné fyzickým smyslům. Poetickým šílenstvím začíná být tato „příroda“ uváděna v řád a harmonii.

Proto *Plejáda* zdůrazňovala nutnost básníkova nabytí znalostí ze všech disciplín „umění“ jako „přirozeného“ původu básnické inspirace. Také Pierre de Ronsard několikrát ve svých verších připomene novoplatónskou ideu o čtyřech stupních vzestupu duše ke svému původu.

*Il a rendu salaire à mon labeur  
De sa fureur me remplissant le coeur,  
Car comme dit, ce grand Platon, ce sage,  
Quatre fureurs brulent nostre courage  
Bacchus, Amour, les Muses, Apollon,  
Qui dans nos coeurs laissent un aiguillon  
Comme frestons, & d'une ardeur segrette  
Font soudain l'homme & Poëte & Prophette.<sup>21</sup>*

V souladu s platónskou tradicí nejenom Ronsard připisuje iniciační šílenství Bacchovi (Dionysovi), erotické Amorovi a Venuši (Erótovi a Afroditě), poetické Múzám a věštecké Apollónovi. Apollón, bůh Slunce, je současně vládcem chóru devíti Múz, který je doprovázen třemi Gráciemi (Aglaé, Thálie a Eufrosine).<sup>22</sup> Celá jednota poezie a hudby je podmíněna spojením umělcovy inspirace s Múzami. U Tyarda Múzy zastupují obraz encyklopedické koncepce Všeho, rozdělené do devíti oddílů vědění. Múzám je nakonec ve spisu *Solitaire premier* věnována největší pozornost.

Ve druhém *Solitaire*, který je celý věnován hudbě, Tyard požaduje po poezii, aby se její verš stal hudební podle antického způsobu. Největší překáž-

<sup>21</sup> Pierre de Ronsard: *Le sixiesme livre des poëmes*. Paris, Jean Dallier, 1569, s. 4.

<sup>22</sup> Proto je Apollón také nazýván Musagetes. Např. v *Solitaire premier* Tyard píše: „... la fureur divine, laquelle les Muses, & le Musagete (ainsi se nomme leur guide Appollon) inspirent, fait non seulement le bon Poëte, mais encore abreuve de sa liqueur le Rhapsode, & ceux, qui l'escoutent reciter les vers.“ (s. 23)



kou v obnově antického ideálu je ovšem samotný francouzský jazyk. Ten podle Tyarda již není hudební, protože ztratil základní dokonalost klasických jazyků, rozlišování délky slabik, na nichž je založena antická metrika a princip „nestejně stejnosti“ ve výslovnosti dlouhých a krátkých slabik, „*inegale egalité de longue ou brieve prononciacion de sillabes*“,<sup>23</sup> v němž se projevuje harmonie poezie.<sup>24</sup> Obnovení této charakteristiky jazyka se tak pro Tyarda stává první a zásadní podmínkou. Teprve po jejím splnění lze přikročit k úvahám o stanovení délky verše, sledu a uspořádání rýmů, souvislosti mezi *sujetem* a tóninou. Protože Pasithée žádá příklad ideálního spojení poezie a hudby, Solitaire jí napíše jednu strofu ódy s oběma řeckými notacemi (instrumentální i vokální) a vzápětí i přepis do bílé menzurální notace.<sup>25</sup> Když Pasithée vznáší otázku, jak člověk pozná délku každé slabiky, Solitaire jí odpovídá, že právě v tomto je francouzština méně dokonalá než řečtina nebo latina.<sup>26</sup> Tyard proto ve svém spisu vyzývá všechny moudré hlavy, aby francouzštinu pozvedly na úroveň klasických jazyků a připravily ji tak na nejvyšší sjednocení s hudbou.

*Solitaire second* je mezi dobovými spisy o hudbě výjimečný hned z několika hledisek. Především se jedná o první takto rozsáhlý hudební spis ve francouzském jazyku. Zároveň je to pojednání, které si klade za cíl teoreticky zdůvodnit potřebu nového umění. Tyard byl básník, a proto i tento svůj odborný spis pojednal formou dialogu, a jazykem a stylem se odlišil od dobových traktátů. Dialogu se účastní Solitaire (Osamělý – samotný spisovatel), který rozmlouvá se svou milovanou Pasithée a občas se připojuje moudrý Curieux (Zvědavý). Každá ze zastoupených postav reprezentuje jednu z úrovní hudby. Solitaire = *musica instrumentalis*, Curieux = *musica mundana*, Pasithée = *musica humana*. Idea *musica humana* je tak podána v petrarkistickém stylu, protože dostává podobu krásné a ušlechtilé ženy. Pasithée je odkazem k Petrarkovi, který své básně vztahoval k Lauře. Právě Petrarca poprvé do umění uvedl termín „*soggetto*“ při popisu Lauřiných očí. Je to přenesení řeckého *hypokeimenon* a jeho pozdně antického latinského překladu *subiectum* do uměleckých souvislostí se zřetelným vlivem Aristotelovy *Rétoriky* (II, 7, 1), v níž se tímto pojmem označuje „předmět společné řeči“ – *Styl bude přiměřený, když bude vyjadřovat vášně a charaktery a když bude ve správném vztahu k věcem, které představují jeho předmět*. U Tyarda i celé Plejády se termín začne užívat ve francouzském tvaru *sujet*. V Tyardových pojednáních *sujet* udává svými dotazy právě Pasithée.

Teorie hudby je tak ve Francii poprvé podána ve formě krásné konverzace. Tím může velmi důmyslně kombinovat pasáže, v nichž se čtenář poučuje o složité problematice, aby se vzápětí ve vtipném dialogu pobavil a potěšil. Teorie hudby se tak stala příjemnou kratochvílí a sama svou formou a stylem naplnila ideál, který nově požadovala od poezie a hudby. Spis má podobně jako poe-

<sup>23</sup> Pontus de Tyard: *Solitaire second ou Prose de la musique*. Lion (Lyon), Jan de Tournes, 1555, s. 13.

<sup>24</sup> Princip „nestejně stejnosti“ je ozvěnou oxymóronové definice harmonie, jejímž původem jsme se již zabývali v kapitole „*Gaffurio – hudba vytesaná z nesouladného souladu*“.

<sup>25</sup> Pontus de Tyard, *Solitaire second*, s. 27.

<sup>26</sup> „*Mais (demanda elle) à quoy connoitray je quelle longueur de tems chacune syllabe merite? Ici (respondi je) est notre langue moins parfette que la Grecque ou la Latine.*“ (*Solitaire second*, s. 27)

tika Du Bellaye charakter manifestu, který ohlašuje úkoly pro nové umění a Tyard na jejich základě pečlivě vybírá prospěšná témata z antických teorií hudby.

Přestože spis není členěn do obvyklých kapitol traktátu, dá se vymezit obvyklý tematický rámec dobových hudebních pojednání: začíná se oblastí *musica instrumentalis*, následuje *musica humana* a končí se pojednáním o *musica mundana*.

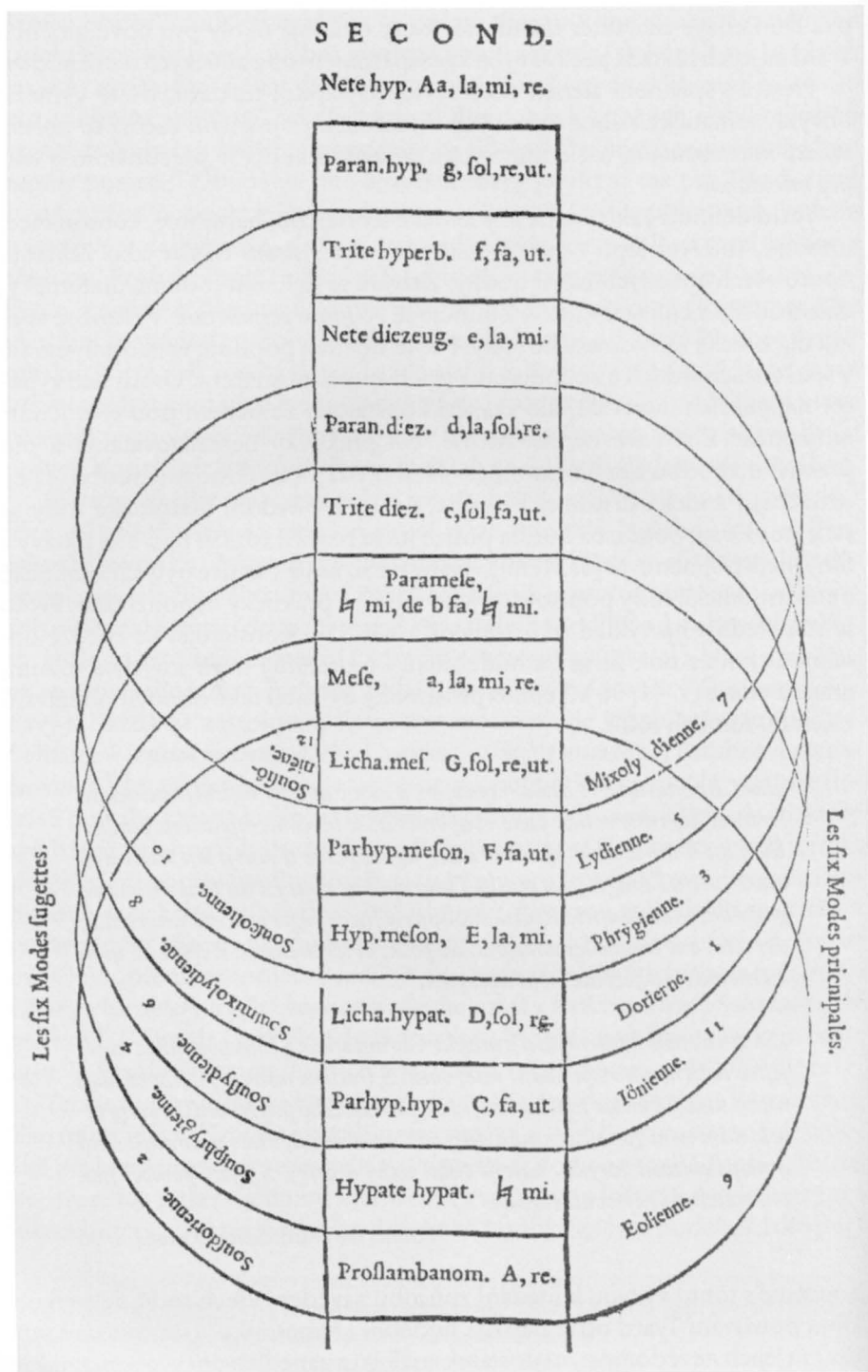
Tyard definuje základní pojmy antické teorie: tón, harmonie, konsonance, unisono, interval atp. V první části popisuje *systema teleion* jako základní oporu všech antických teorií hudby. Zabývá se dělením rodů na diatonický, chromatický a enharmonický. Zmiňuje se i o *genus permixtum*, v němž se spojují diatonické a chromatické rody. Podle Boëthia popisuje velikost intervalů v šesti tetrachordech a zmiňuje také jejich speciální značení. Uvádí sice výpočty nejmenších intervalů, ale vzápětí konstatuje, že uchem jsou tyto jemné aritmetické diference nepostižitelné, čili prakticky nerealizovatelné a pro praktickou hudbu bezvýznamné (s. 44, 64, 102). Pro dobovou hudbu je nejužitečnější antická diatonická hudba, protože původní diatonické rody se stále používají. Současná hudba pouze musí rozšířit rozsah nad dvě oktávy a tóny jinak pojmenovat (s. 21, 69). Tyard tvrdí, že již v antice byly chromatické a enharmonické rody popisovány jako umělé a prakticky nepoužívané. Proto se soustřeďuje na výklad o diatonice (s. 81, 95). Konstatuje, že cíle lze dosáhnout pouze tím, že se (u hudebníků i teoretiků) smíří smysly a rozum, praxe a teorie (s. 41, 96). Těmito prostředky by chtěl také obnovit používání všech hudebních rodů.

*„Les Chromatique et Enharmonique, à cause de leur difficulté sur les différences des intervalles, estre evaporees avec les contemplacions perdue: Bien qu'il me semble, qu'avec assez legere peine d'essay, lon trouveroit ouverture à l'usage: puis que la Theorique ne nous est du tout inconnue, grace des Matematiciens, qui, suplians le fraile jugement et l'incertitude des sens, ont trouvé les nombres, les poix, et les mesures: à ayde de quoy les moindres differences sont aperçues.“*

*„Se ztracenou kontemplací zmizela Chromatika i Enharmonika kvůli jejich obtížnému rozlišování intervalů. S trochou námahy bychom však mohli nalézt způsob jejich uvedení do praktického používání; protože teorie nám není zcela neznámá díky matematikům, kteří nabradili soud a nespolehlivost smyslů, našli čísla, váhy a míry. S jejich pomocí jsou vnímatelné i nejmenší rozdíly.“*

Pontus de Tyard: *Solitaire second*, s. 96

Současně s touto výzvou k hledání způsobu zavedení všech rodů do praktického používání Tyard ostře napadá hudební „řemeslníky“ (*artisans de Musique*) za jejich nevědomost, nedostatek znalostí a zanedbávání výzkumu, takže většina z nich nedokáže určit proporce různých tónů. Pouze vědec svou moudrostí může pro hudbu nalézat nové cesty jejího zdokonalování.



Př. č. 33 – Týardovo zobrazení systému dvanácti módů v rámci *SYSTEMA TELEION* a jejich rozdělení podle aritmetického a harmonického dělení (*SOLITAIRE SECOND*, s. 129)

Ve druhé části se zabývá teorií modů. Nejprve (od s. 104) popisuje systém sedmi antických modů i s jejich účinky, které spojuje s „tajnou energií“ (*par une secrette energie*), která v lidech vyvolává afekty (*passions*). Poté ovšem v návaznosti na čerstvou Glareanovu novinku v jeho *Dodekachordonu* demonsturuje rozšíření autentických modů na šest, celkově s plagálními na dvanáct, přičemž shodně rozlišuje dokonalost modů podle způsobu dělení oktávy – harmonické dělení je dokonalejší než aritmetické, protože harmonické dělení rozděluje oktávu na spodní kvintu a vrchní kvartu, zatímco v případě aritmetického dělení je jejich postavení obrácené (Př. č. 33).

Popisu modálního systému, funkcí modů, jejich vlastnostem a účinkům Tyard věnuje značný prostor. Konstatuje, že staří Řekové zpívali pouze v dórském, frýgickém a lýdickém modu podle pravidla, že nejhlubší hlas byl vždy v dórském modu, střední ve frýgickém a nejvyšší v lýdickém. Pouze básnířka Sappfo přidala mixolýdický modus.

Tyard nejprve vyjmenovává charakteristiky, které byly připisovány jednotlivým antickým modům:

- **DÓRSKÝ** – vyjadřuje čistotu náboženské zbožnosti a stálou důstojnost; nejvážnější a nejzávažnější; je ze všech nejoblíbenější;
- **FRÝGICKÝ** – válečný; vyvolávání hněvu i u nejdiskrétnějších lidí;
- **LÝDICKÝ** – plačtivý; vyjadřuje nářek a lamentaci;
- **JÓNSKÝ (JASTICKÝ)** – proměnlivý, zpěvný;
- **AIOLSKÝ** – vyjadřuje skromnost;
- **MIXOLÝDICKÝ** – podle Sappfo je smíchán s lýdickým modem.

Potom znovu charakterizuje dvanáct nových modů podle Glareanova uspořádání (s. 125–128):

- I. Dórský (*Dorienne*) – „*tento modus je důstojný, přísný, bojovný, zachovává moudrost a čistotu, velebený Platónem, protože tento modus používali Dórové; zpěv v tomto modu přináší důstojnou a brdinskou majestátnost*“;
- II. Hypodórský (*Sousdorienne*) – „*... modus zachovává důstojnost svého hlavního modu; používá se u náboženských textů sklíčenosti a pokání*“;
- III. Frýgický (*Pbrygienne*) – „*... doprovází něžná a milostná slova, zatímco staří Řekové mu přisuzovali cholericke emoce*“;
- IV. Hypofrýgický (*Souspbrygienne*) – „*... je vhodný ke slovům lamentace a tíší hněv*“;
- V. Lýdický (*Lydienne*) – „*... je smutný a pomalý*“;
- VI. Hypolýdický (*Souslydienne*) – „*... se nepoužívá tak často jako lýdický*“;
- VII. Mixolýdický (*Mixolydienne*) – „*... je plačtivý*“;
- VIII. Hypomixolýdický (*Sousmixolydienne*) – „*... je vhodný a používaný k potěšení ucha spolu se slovy naplněnými buď graciézností, nebo naivní něžností*“;
- IX. Aiolský (*Eolienne*) – „*... je nevhodnější k lyrickým veršům, jejichž slova jsou plná něžné blouby*“;

- X. Hypoiolský (*Souseolienne*) – Tyard u tohoto modu neuvádí žádnou charakteristiku;
- XI. Jónský (*Ioniene*) – „*Řekové oceňovali jeho veselost a líbeznost; používali ho k tanci a lascivním veršům*“;
- XII. Hypojónský (*Sousionienne*) – „... je vhodný k vyznání lásky a ranním zastaveníčkům“.

Z uvedeného výčtu charakteristik je patrná poměrně velká shoda mezi řeckými a novodobými mody s výjimkou frýgického modu.

Třetí a zároveň poslední část se věnuje oblastem *musica humana* a *musica mundana*. Tyard popisuje analogie mezi tónovými systémy a nebeskou harmonií, řádem planet, čtyřmi základními elementy, dny; popisuje Platónovu světovou duši a z ní odvozenou harmonii člověka. Při tvrzení, že harmonie se projevuje nejen ve vnější podobě člověka, v uspořádání těla, ale také v uspořádání jeho duševních sil, odkazuje na Albrechta Dürera. Na konci pojednání se Tyard vrací k teorii *furor poeticus* a objasňuje nejvyšší poslání hudby: společně s poezií se musí stát jazykem, v němž se setkávají bohové a člověk.

Když Tyard popisuje potřebu nového vztahu mezi hudbou a poezií, odvrací se od dosavadní dobové praxe: to znamená zejména od produkce chansonů. Požaduje novou lyriku, v níž se pravdivě sjednotí poezie a hudba. Aby hudebník mohl splnit nový úkol, musí se správně orientovat v antické teorii tónových systémů, rodů a modů. Dosud proti sobě stály věda a zlozvyky zpěváků (hudebníků). Tyard tvrdí, že pokud má být hudba povznesena k nejvyšším hodnotám, musí se obnovit učinnost (*docte*) a zamezit škodlivému lpění zpěváků (hudebníků) na špatných návycích, z nichž mezi nejhorší patří pěstování umělosti nizozemského stylu. Je úkolem nové teorie hudby, aby hudebníkům vysvětlila, že kontrapunkt je produktem zchátralého řemesla zpěváků. Božské vnuknutí, inspirace se projevuje pouze v jednohlasé melodii. Objevení správné melodie si totiž žádá více vynalézavosti než jakákoli kontrapunktická okázalost. Tyard v této argumentaci vychází z Glareanova *Dodekachordonu* a stejně jako on rozlišuje hudebníky na *phonasci* (*fonasci*) a *symphonete* (s. 132). *Phonasci* jsou ideálními hudebníky, protože právě oni vynalézají melodie.

*Solitaire second* je vzorovou ukázkou toho, jak se pomocí hudebních termínů dá popisovat příroda, nebesa, člověk, ale také ctnosti duše. Hudební popis přírody patří k výstupům Curieuxa, zatímco *Solitaire* hudebně pojednává o tématech morální filosofie. A protože hudba je „pravý obličej duše“, v němž se zrcadlí spojení vášní i ctností, Tyard vyslovuje pronikavou devizu: „*Člověk, který ignoruje hudbu, je ve své duši churavý.*“

Také Ronsard rozlišoval lidi na takové, kteří milují hudbu, a takové, kteří jí opovrhují. Jedny doporučuje a před druhými varuje. Nemít otevřené ucho pro hudbu, „*c'est signe qu'il a l'ame tortue, vicieuse et dépravée...*“ (je známku potměšilé, neřestné a zpuštělé duše). Kdo ovšem hudbu miluje, ten má zdravou a radostnou duši, „*et de son naturel aime les choses hautes, la philosophie, le manie-ment des affaires politiques, le travail des guerres, et bref en tous offices honorables il*

*fait toujours apparaitre les estincelles de sa vertu*“ (a přirozeně miluje vysoké věci, filosofii, zacházení s politickými a válečnými záležitostmi; zkrátka ve všech čestných funkcích se vždy objeví jiskry jeho ctnosti).

Tyardova pojednání zapůsobila ve své době především těmi pasážemi, v nichž se autor zabývá emocionálními účinky hudby a v nichž hledá pro tato mocná působení vysvětlení. Vysoké dobové mínění o důstojnosti básníků a skladatelů způsobilo nové určení toho, co jejich díla mají u lidí vyvolávat. Důkazy jsou nalézány v antice, v bájných zprávách o působení hudby, o její síle a moci. Přemýšlí se o nich, kritizují se a současně se doplňují současnými zprávami a vlastními zkušenostmi. Tyard se zabývá především působením hudby na člověka. Hudba je, jak zní Tyardovo shrnutí tradiční topoi, „*maïstresse souveraine, à consoler un dueil, à rapaiser une ire, refréindre une audace, temperer un desir, guérir une douleur, soulager un ennuy de misere, conforter un languueur, et adoucir une amoureuse peine*“ (suverénní paní, utěšovatelkou sporů a hněvu, krotitelkou odvahy, utěšovatelkou přání, léčitelkou bolesti, pomocnicí při špatné náladě, posilovatelkou ochablosti, mírnitelkou milostného soužení – s. 113). Pokouší se zdůvěhodnit věty tím, že cituje jednu zprávu současníka, který v Itálii viděl a slyšel slavného loutnistu Francesca da Milano. Popisuje účinek jeho hry (hrál *Fantazii*) na posluchače. Francesco, který „*par une sienne divine façon de toucher*“ (svým zážračným způsobem doteku) téměř nechal zmírat struny pod konečky prstů, přivedl svou hrou část posluchačů do graciézní melancholie – pozorovatel to vyčetl z gest posluchačů –; a v závěru Francesco svou hru postupně stupňoval „*d'une douce force*“ (jemnou silou), takže se posluchači konečně povznesli k vlastnímu údivu naplněnému „*d'un transport ecstatiq de quelque divine fureur*“ (extatickým zachvatem božského šílenství). Tyard připojuje, že tato moc je zcela neurčitá a že on sám by mohl potvrdit stejný průběh (s. 115). Podává výklad účinků hudby na lidi různých povah, různých národů a kultur, ale také problém sebedojetí. Všechny tyto pasáže jsou neustále přerušovány petrarkismy, mistrovsky provedenými prózovými parafrázemi toposu „*musica amorem allicit*“ (hudba vábí lásku).

Schopnost hudby dojmout lidské srdce předpokládala zcela nové pojetí samotné hudby, která začíná být nazírána jako věrný obraz pohybu. Proto hráč s fantazií, který většinou začíná pomalými hudebními pohyby a končí rychlými, může vést svého posluchače od jednoho afektu k druhému, tak jako se to v antice podařilo Timotheovi s Alexandrem Velikým.

Tyard upozorňuje, že hudba je nejenom schopna vyvolat vášně, ale také je zklidnit. Domnívá se, že vášně lidi zaplétají do hádek světa, takže pokud se od nich dokážou osvobodit, stávají se šťastnými – v závorce ovšem pesimisticky podotýká: pokud jsou toho vůbec schopni. Jako ideální příklad uvádí Pýthagora, který při pocitu tělesného a duševního chátrání hrál na lyru s vírou, že Múzy, které se od něj během jeho pozemské činnosti příliš vzdálily, tím přivolá nazpět, aby s jejich pomocí nebeskou část své existence, která se odchýlila od jeho nesmrtného původu, opět shromáždil v jedno k podpoře své humánnosti.

Jestliže Ronsard věřil, že zpěvem dosáhne moudrosti, kterou může zprostředkovat pouze *furor poeticus*, Tyard hudbu pokládal za pramen formy intuitivního poznání, které je zaměřeno na celek. Toto poznání překračuje racionální vědění, které se zajímá o jednotlivosti a vede k vědám. Kdo absolvoval jednotlivé vědy a chtěl by dospět k encyklopedickému náhledu, potřebuje *furor*. Spojení poezie a hudby tak teoreticky reprezentovalo stav mysli, který je prvním stupněm návratu k Jednu.

Praktické naplnění vytčených vznešených cílů však čekalo na jiného člena *Plejády*, Jean-Antoina de Baïfa.

### 3. CESTA K PRVNÍ FRANCOUZSKÉ AKADEMII

Srovnáme-li dva vydavatelské počiny z roku 1562, ženevský *Hugenotský žaltář* s pařížskou sbírkou *XII chansons spirituelles à quatre parties dont la lettre est de Jean-Antoine de Baïf* (Dvanáct čtyřhlasých duchovních chansonů, jejichž text je od Jean-Antoina de Baïfa) hudebníka a vydavatele Adriana Le Roy, výrazně větší ohlas měl „kalvínský jed“ z Ženevy, jak během šedesátých let se skrývaným obdivem říkali francouzským překladům Žalmů i umírnění katolíci.<sup>27</sup> Jean-Antoine de Baïf<sup>28</sup> v letech 1562–1563 doprovázel francouzskou delegaci kardinála de Lorraine na Tridentýský koncil a byl svědkem rozpravy o používání latiny při celebrování mše, při níž katolické autority neustoupily ani dílčímu požadavku, aby i jejich věřící mohli zpívat duchovní písně v rodném jazyku.

Kalvínský překlad *Knihy žalmů (Psaumes de David)* básníkem Clémentem Marotem a jejich zhudebnění hugenotským skladatelem Claudem Goudimelem získávalo velkou popularitu i u mnoha katolíků, kteří odmítali latinu a byli stále více okouzleni půvabem modliteb, které mohli zpívat v rodném jazyku. Navíc vzdělání katolíci znali mocný účinek náboženského zpěvu i z tehdy populárních *Chansons spirituelles* Markéty Navarrské. V tomto kontextu a za účelem vynalezení vhodné „duchovní zbraně“ proti hugenotům začal Baïf vypracovávat nový systém hudebního verše na „antický způsob“. Překlad *Žalmů* katolickým básníkem měl mít zesílený účinek na posluchače napodobením prostředků, které používali antičtí básníci a hudebníci. Zřejmě někdy v období let 1565–1566<sup>29</sup> začal Baïf spolupracovat s hudebníkem Thibaultem de Courvillem<sup>30</sup> na vypracování systému, který by odpovídal platónskému ideálu spojení textu a hudby. V jedné z básní dokonce Baïf objevil antického způsobu přisoudil přímo Courvillovi.

<sup>27</sup> Společné dílo Baïfa a Le Roy se navíc do dnešních dnů i přes jeho vydání nedochovalo.

<sup>28</sup> Jean-Antoine de Baïf (1532–1589) se narodil v Benátkách, kde jeho otec Lazar de Baïf vykonával funkci vyslance za vlády Františka I.

<sup>29</sup> Některé starší práce uvádějí až rok 1567.

<sup>30</sup> Thibault de Courville (zemř. 1581), skladatel, zpěvák a loutnista, měl u francouzského královského dvora funkci hráče na lyru, která byla replikou jedenáctistrunné antické řecké lyry.

(...) *cherchant d'orner la France*  
*Je prin de Courville acointance,*  
*Maistre de l'art de bien chanter:*  
*Qui me fit, pour l'art de Musique*  
*Reformer à la mode antique,*  
*Les vers mesurez inventer.*

*Když jsem hledal způsob, jak ozdobit Francii,*  
*zpoznal jsem de Courvilla,*  
*mistra správného způsobu zpěvu:*  
*udělal pro mě reformu hudby*  
*na antický způsob tím,*  
*že vynalezl vers mesurez.*

Jean-Antoine de Baïf: *Poemes II*, 461<sup>31</sup>

Experimenty s „rozměřenými verši na antický způsob“, *vers mesurez à l'Antique*, spadají již do počátku aktivit *Plejády*, ale nevedly k prakticky použitelnému výsledku. Baïfova zásadní inovace spočívala v tom, že na rozdíl od prvních, čistě básnických experimentů, přizval na pomoc hudebníka. S Courvillem tak již nepracoval pouze na *vers mesurez*, ale na širším projektu *musique mesurée à l'Antique*, projektu, který usiloval o znovuoobnovení jednoty poezie a hudby ve jménu novoplatónského ideálu moudrosti. Když v lednu roku 1570 vyšla sbírka *Musique* Guillaumea Costeleye, byla uvedena dvěma Baïfovými sonety, které hudbě této sbírky skládají nejvyšší kompliment za její účinky na posluchače, jež starobylé spisy přisuzují antické hudbě.<sup>32</sup> Ve verších Baïf sděluje novoplatónské pozadí směřování vlastního projektu: účinky hudby mají zklidňovat afektem zasaženou duši, a „dřímající“ duši naopak mají pohnout k afektu; hudba má zejména vyjádřit bolesti duše. Tyto účinky (utišení, vzrušení a vyjádření lidské duše) však potřebují novou jednotu hudebníka, básníka a mudrce; jednotu hudby, poezie a moudrosti, která je dávno ztracena. Po těchto vzrušených slovech Baïf vyslovuje podstatnou podmínku, bez níž by se nové sjednocení umění nemohlo uskutečnit – projekt musí být podporován králem.

<sup>31</sup> „L'Hippocrene“, *Euvres en Rime de Ian Antoine de Baïf Secretaire de la Chambre du Roy, avec une notice biographique et des notes par Ch. Marty-Lavaux*. Alphonse Lemerre, Paris 1881–1890 (římská číslice odkazuje na svazek, arabská na stránku).

<sup>32</sup> V Costeleyově *Musique* se vůbec poprvé objevuje v hudebních souvislostech slovo *air*, které se zápleť stane výrazem zastupujícím protiklad proti tradičnímu typu chansonu. Ve sbírce jsou odlišné polyfonní kompozice s převahou vertikálního způsobu zacházení s hlasy nadeřpsány *Meslange de chansons en façon d'air*. Jsou to tedy chansons komponované na způsob *airu*. Je to nový typ hudební faktury, který od roku 1570 zcela jednoznačně bude stavět na prozódii tzv. jednotně „rozměřeného“ verše a hudby.



... *toy (Coteley) qui entre les meilleurs*  
*Exerces le doux art d'une musique esluë,*  
*Çachant par tes accords accoyer l'âme esmeuë,*  
*L'exciter assoupie, exprimer ses douleurs.*  
*Jadis Musiciens, et Poètes, et Sages*  
*Furent mêmes auteurs: mais la suite des âges*  
*Par le temps qui tout change a séparé les trois.*  
*Puissions-nous d'entreprise heureusement hardie,*  
*Du bon siècle amenant la coutume abolie,*  
*Joindre les trois en un sous la faveur des Rois.*

*Ty (Coteley) vstupuješ mezi nejlepší*  
*a provádíš krásné umění vyvolené hudby.*  
*Tvé harmonie dokážou utišit pobnutou duši,*  
*podnítit drímající, vyjádřit utrpení.*  
*Kdysi byli hudebníci, básníci a mudrci*  
*jedním autorem: ale v průběhu věků,*  
*kteřé vše změnil, se tato trojice rozdělila.*  
*Měli bychom podniknout smělý krok,*  
*abychom z dobrého století vytáblí potlačený mrav,*  
*a bychom tak tyto tři opět spojili v jedno pod královskou přízní.*

Jean-Antoine de Baïf: *Premier Livre des Passetemps*, „A Coteley“<sup>33</sup>

Neblahý vliv průběhu náboženské války ve Francii, *un tems de misere*, čas mízérie paradoxně přál Baïfovu projektu, který zdůrazňoval, že nová jednota poezie a hudby na antický způsob bude mít zklidňující účinky a může tak jako „velká útěcha“ upokojit politické a náboženské rozepře.

V květnu roku 1570 Baïf ve svém nově zrekonstruovaném pařížském domě v ulici des Fossés-Saint-Victor ve Faux-bourgu<sup>34</sup> založil *Académie de Poésie et de Musique*. Oficiálně však Akademie byla založena až v listopadu 1570, kdy král Karel IX. podepsal patentní listinu.<sup>35</sup> Samotné trvání, činnost a praktické výsledky Akademie se dnes nedají přesně zrekonstruovat, protože deník Akademie se nedochoval a, jak budeme demonstrovat na analýze *Statusu*, Akademie nepovolovala zveřejňování výsledků tvůrčích experimentů.

<sup>33</sup> Baïf tento sonet znovu uvedl o tři roky později v obsáhlém výběru své dosavadní rýmované básnické tvorby (*Premier Livre des Passetemps*; In: Jean-Antoine de Baïf: *Euvres en rime*. Paris, Lucas Breyer, 1573).

<sup>34</sup> Podrobný popis domu, který nechal postavit Lazare de Baïf, je obsažen v knize: Yates, Frances A.: *Les académies en France au XVI<sup>e</sup> siècle*. Presses Universitaires de France, Paris 1996, s. 22–26.

<sup>35</sup> Jean Vignes (*Jean-Antoine de Baïf et Claude Le Jeune: histoire et enjeux d'une collaboration*. In: *Revue de Musicologie*, Paris 2003, č. 2, s. 271) se domnívá, že král Karel IX. udělil oficiální ochranu Akademii na základě jejího úspěšného účinkování 28. listopadu 1570 při oslavách své svatby s Alžbětou Rakouskou. Baïf a jeho hudební společníci zřejmě až na této svatbě mohli poprvé královskému dvoru prezentovat výsledky svých experimentů *s musique mesurée à l'Antique*. Ačkoli neznáme konkrétní prováděné kompozice, dá se předpokládat, že slyšitelná odlišnost nového stylu od dosud používaného mohla být souhlasně považována za správnou cestu k hledání umění, které by mělo sílu sjednotit rozpolcenou společnost. Nakonec o tom svědčí i text královského patentu.

## 4. ÚČEL A PROSTŘEDKY *ACADÉMIE DE POÉSIE ET DE MUSIQUE*

*Académie de Poésie et de Musique* sdružovala *musiciens* (básníky, zpěváky a instrumentalisty), *auditeurs*<sup>36</sup> (posluchače, kteří platili roční subskripci, a tím se stávali mecenáši – vesměs se jednalo o členy dvora) a současně byla také školou pro mladé nadané básníky a hudebníky. Právě pedagogické poslání Akademie zřejmě způsobilo, že Parlament a pařížská Univerzita odmítaly schválit její královský patent.

Hlavní cíle novoplatónského charakteru jsou obsaženy v prvním odstavci „Statusu“ Akademie:

*„Afin de remettre en usage la Musique selon sa perfection, qui est de presenter la parole en chant accomply de son harmonie et melodie, qui consistent au choix, regle des voix, sons et accords, bien accommodez pour faire l'effet selon que le sens de la lettre le requiert, ou resserrant ou desserrant, ou accroissant l'esprit, renouvelant aussi l'ancienne façon de composer Vers mesurez pour y accomoder le chant pareillement mesuré selon l'Art Metrique. Afin aussi que par ce moyen les esprits des Auditeurs accoustumez et dressez à la Musique par forme de ses membres, se composent pour estre capables de plus haute connoissance après qu'ils seront repurgez de ce qu'il pourroit leur rester de la barbarie sous le bonplaisir du Roy nostre souverain Seigneur, nous avons convenu dresser une Academie ou Compagnie composée de Musiciens et Auditeurs sous les lois et conditions qui ensuivent.“*

*„Musí se znovu zavést, aby se hudba používala podle své dokonalosti, kterou představuje zpívané slovo, jež utváří harmonie a melodie, které spočívají ve volbě hlasu, výběru pravidla pro vedení hlasu a také ve volbě tónů a souzvuků. Tento výběr pak musí být správně upraven, aby vyvolal požadované účinky v souladu se smyslem textu: utiskující, uvolňující nebo zklidňující ducha. Měl by se také obnovit starý způsob komponování ‚rozměřených veršů‘, aby se přizpůsobily zpěvu, který je podobně ‚rozměřován‘ podle umění metriky. Tímto prostředkem by duchové posluchačů měli navyknout a srovnat se s hudbou podle formy jejich částí, které by měly být složeny tak, aby byly schopni nejvyššího poznání, až projdou pod laskavostí Krále, našeho Panovníka, znovuočistěním od toho, co v nich mohlo zůstat z časů barbarství. Proto jsme se shodli na sestavení Akademie nebo Společnosti, která bude složena z *musiciens* a z *auditeurs* na základě dále uvedených ustanovení a pravidel.“*

*Status* Akademie poezie a hudby

<sup>36</sup> Výrazy *musiciens* a *auditeurs* nezahnují pouze hudebníky a posluchače, ale označení v prvním případě zahrnuje všechny, kteří se účastní na vnitřní činnosti Akademie, ve druhém případě jako účastníci pravidelných nedělních „koncertů“ jsou současně subskribenty, kteří formou ročních příspěvků činnost Akademie financují. Je to vůbec první model fungování pravidelných koncertů, který je založen na formě roční subskripce.

Hlavním cílem je hermetická *palingenese*, znovuočištění člověka prostřednictvím „umění“, jehož hlavní prostředky jsou ve „Statusu“ popsány. Důležitá zprostředkovatelská úloha je připisována *esprits*, duchům – *la parole en chant*, zpívané slovo nejprve působí na tyto duchy. Akademie je založena na přesvědčení, že mezi poezií a hudbou kdysi existovalo dokonalé spojení. Baif chce v Akademii obnovit ztracenou jednotu starým způsobem časoměrného komponování podle pravidel antické metriky, které označuje jako *vers mesurés*. „Měřené“ nebo také „rozměřené“ verše se staly základem nového básnicko-hudebního umění, které se dobově označovalo buď *musique mesurée*, nebo *musique mesurée à l'Antique*.

Král Karel IX. na základě *Statusu* Akademie schválil Baifovi patent pro budoucí „ vynálezy“. V *Lettres patentes* se prostřednictvím analogií mezi hudbou a praktickými mravy v „Obci“ zpřesňují očekávání pozitivních účinků, které by nová instituce měla přinést pro blaho „Státu“.

*„Charles par la grace de Dieu Roy de France. (...) Le Roy François nostre Ayeul (...) de voir par tout celuy nostre Royaume les Lettres et la science florir, et mesmement en nostre ville de Paris, où il y a un grand nombre d'hommes qui y travaillent et s'y estudient chacun jour. Et que l'opinion de plusieurs grands Personnages, tant Legislateurs et Philosophes anciens, ne soit à mespriser, à sçavoir qu'il importe grandement pour les moeurs des Citoyens d'une Ville que la Musique courante et usitée au Pays soit retenue sous certaines loix, d'autant que la plupart des esprits des hommes se conforment et comportent, selon qu'elle est; de façon que où la Musique est desordonnée, là volontiers les moeurs sont depravez, et où elle est bien ordonnée, là sont les hommes bien moriginex. A ces causes, et ayant veu la Requeste en nostre Privé Conseil, présentée par nos Chers et bien Amez Jean Antoine de Baif et Joachim Thibault de Courville, contenant que depuis trois ans en ça ils auroient avec grande estude et labeur assiduel unanimement travaillé pour l'avancement du langage François à remettre sus tant la façon de la Poésie que la mesure et reglement de la Musique anciennement usitée par les Grecs et Romains, au temps que ces deux Nations estoient plus florissantes, et que dès ceste heure pour le peu qu'ils y ont employé, ils auroient desja parachevé quelques essays de Vers mesurez mis en Musique, mesurée selon les loix à peu près des Maîtres de la Musique du bon et ancien âge.“*

*„Karel, z milosti Boží král Francie. (...) Za krále Františka, našeho děda, celé naše království rozkvetlo písemnictvím a vědou; také v našem městě Paříži, kde je velká četnost lidí, kteří dennodenně pracují a vzdělávají se. A názor mnoha velkých osobností je shodný s názorem starých zákonodárců a filosofů; pro mravy obyvatel Obce má velký význam hudba, která se v zemi používá podle určitých zákonů, protože většina lidských duchů se přizpůsobuje a chová podle takové hudby. A to takovým způsobem, že tam, kde je hudba neuspořádaná, kazí se mravy, a*

naopak tam, kde je správně uspořádána, jsou lidé správně vychováváni. Předložil jsem naší Privátní radě návrh našich přátel Jean-Antoina de Baïfa a Joachima Thibaulta de Courville; v návrhu se uvádí, že již po tři roky s velkým úsilím pracovali na rozvoji francouzského jazyka, aby obnovili způsob poezie, kterou podle míry a uspořádání používala hudba Řeků a Římanů za časů, kdy tyto dva národy vzkvétaly, a od té doby byla málo používána; již dokončili několik pokusů ve vers mesurez mis en musique, hudby rozměřené podle zákonů mistrů hudby dobrého a starého věku.“

*Lettres patentes*

Pravidla fungování Akademie byla ve *Statusu* vymezena 18 články, které musely být striktně dodržovány. Každou neděli měli *musiciens* zpívat a recitovat své *Lettres et Musique mesurée* pro *auditeurs* v délce dvou hodin. Žádný z členů nesměl na tyto „koncerty“ zvát bez svolení všech členů osoby, které nebyly zapsány do knihy Akademie jako její *auditeurs*. Během představení bylo zakázáno dělat jakýkoli hluk, ať již rozhovorem nebo vpouštěním do sálu těch posluchačů, kteří přišli pozdě. Všechny rozpravy se musely odehrávat výhradně uvnitř Akademie a zejména žádná kompozice nesměla být kopírována a vydána tiskem.

Akademie tedy byla uzavřená společnost, ve které básníci a hudebníci experimentovali, aby společnými silami dosáhli společného ideálu, který byl definován v prvním odstavci *Statusu* jako vyvolání jednoho ze tří druhů ethosového účinku podle aristotelovského dělení. *Resserant*, utiskující účinek odpovídá entuziastickému ethosu, stavu nadšení; *desserrant*, uvolňující účinek odpovídá etickému ethosu, stavu morální odpovědnosti; *accroississant*, zklidňující účinek odpovídá praktickému ethosu, stavu rovnovážného klidu. Hudba tyto účinky měla vyvolávat prostřednictvím rytmu, metra, přízvuků, ztišením a zvýšením hlasu, pomlkou. Poezie musela mít podobný metroritmický průběh, který by byl zcela převeditelný do hudby. Jednota básnického metra a hudebního rytmu bylo ono ztracené umění metriky, kterým „Staří pozvedali ducha k nejvyššímu poznání“. Baïfovo řešení bylo mnohem radikálnější než Ronsardova teorie hudebního verše založená na využití různých kontrárních zvukových kvalit (znělost–neznělost, ostrost–tupost, ale také kratší a delší verš jako protiklad ženského a mužského principu atd.). *Vers mesurez* zcela jednoznačně přesunuly sjednocující prostředek poezie a hudby do oblasti metrické shody ve zpívané prozódii: poezie a hudba měly mít stejně umístěné přízvuky a rytmické délky, protože především ty byly zodpovědné za vyvolání morálního účinku. Jednota prostřednictvím „míry“ měla zajistit, aby hudba a text nebyly v kolizi *ethosů*.

Hlavním prostředkem se stala antická metrika založená na dlouhých a krátkých slabikách, které se spojují do stop. Z kombinací stop pak povstává metrum. Baïf nese psal žádný teoretický spis, v němž by vyložil, do jaké míry používá pravidla antického systému metriky. V analýzách kompozic *musique mesurée* postupně prokážeme, že systém *vers mesurez* byl často více opřen o účinek efektních kombinací jednotlivých stop než o metrický celek, který by od-

povídal některému z klasických metrických modelů („sappická strofa“, „asklepiadský systém“, „herojský hexametr“, „elegický distich“ atd.). Nejčastěji jsou používána smíšená a složená metra a kóla, která jsou zdůrazněna tím, že je při zhudebnění musí hudební rytmus přísně dodržovat.

Přestože Baif nevyložil teorii *vers mesurez*, můžeme jeho estetickou problematiku demonstrovat na výkladu metriky u sv. Augustina ve spise *De musica (O hudbě)* a jeho interpretace u Karla Svobody (*Estetika svatého Augustina a její zdroje*. Karolinum, Praha 2000, s. 69–88). Augustin pojednává o soustavě metriky v II.–V. knize *De musica* jako o teorii stop, rytmu, metra a verše. Poukazem na lidský hudební smysl dokazuje, že metrum se utváří z posloupnosti slabik, protože lidskému sluchu takové uspořádání zní líbě. K tomuto smyslovému soudu se však u člověka navíc přidává rozumové vysvětlení. Neboli to, co nejdříve vnímáme sluchem, následně poměřujeme rozumovou číselnou úvahou (s. 74). Na Baífa mohlo silně zapůsobit Augustinovo tvrzení z II. knihy o starých básnících (Asklepiades, Sappó ad.), že sice vytvořili rozmanité veršové útvary, nicméně věda dává verši pravidla podle rozumu, takže verše aktuálně tvoří spíše rozum než autorita; zažitá jména druhů stop se tak mohou používat pouze v případě, že rozumu neodporují a současně neurážejí sluch. Můžeme se analogicky domnívat, že Baif na rozdíl od běžné dobové praxe mechanického napodobování klasických časoměrných vzorců přejal pouze základní princip rozlišení dlouhých a krátkých slabik, ale v utváření metrické struktury verše byl na klasických modelech nezávislý.

Podnětem k samostatnému rozvíjení metriky mohlo být pro Baífa také Augustinovo zjištění, že zvuk správně vytvořeného verše působí libost a lahodí našemu sluchu podle řádu, kterým se krátké a dlouhé slabiky spojují do druhů stop, stopy se spojují do druhů metra atd. (s. 75).

Nejpodnětnější je ovšem Augustinova klasifikace rytmů v VI. knize. Staví proti sobě „tělesné“ (*corporales*) rytmy, a rytmy, které jsou v duši. Významnou úlohu přisuzuje pamětovým rytmům, bez nichž nelze vnímat, a tudíž ani hodnotit jakýkoli rytmus. Smysly nás pouze bezprostředně upozorňují na libost, která přichází ze zvuků, ale vlastní hodnocení a vysvětlení zvuku je až záležitostí rozumu. Augustin na otázku po původu našeho zalíbení v některých rytmech odpovídá, že v nich máme rádi určitou vyrovnanost a intervaly, které mají stejné rozměření. Proto se sdružují stopy stejné velikosti nebo stejného rozložení přízvuků, přičemž i v nestejných částech verše musí být obsažena skrytá stejnost. Na otázku po původu poznávání dokonalé stejnosti rytmů lidským duchem Augustin odpovídá, že básník si v duši osvojuje věčné rozumové rytmy a podle nich tvoří rytmy pomíjivé. Básníkovo umění tak pramení z určitého stavu jeho ducha. Pravidla sylabických délek si ovšem nelze osvojit vštípením numerických pravidel, ale pouze vlastní vůlí. Karel Svoboda se domnívá, že představa básníka, který tvoří podle vrozeného rytmu ve svém duchu, je Augustinem převzata z Plótína (s. 82).

Básníci *Plejády* vysvětlovali úlohu básníka jeho božskou inspirovaností. Aby se Baif odlišil od běžně používaného aplikování klasických metrických vzorců v dobové básnické produkci, s oporou teorie „poetického šílenství“

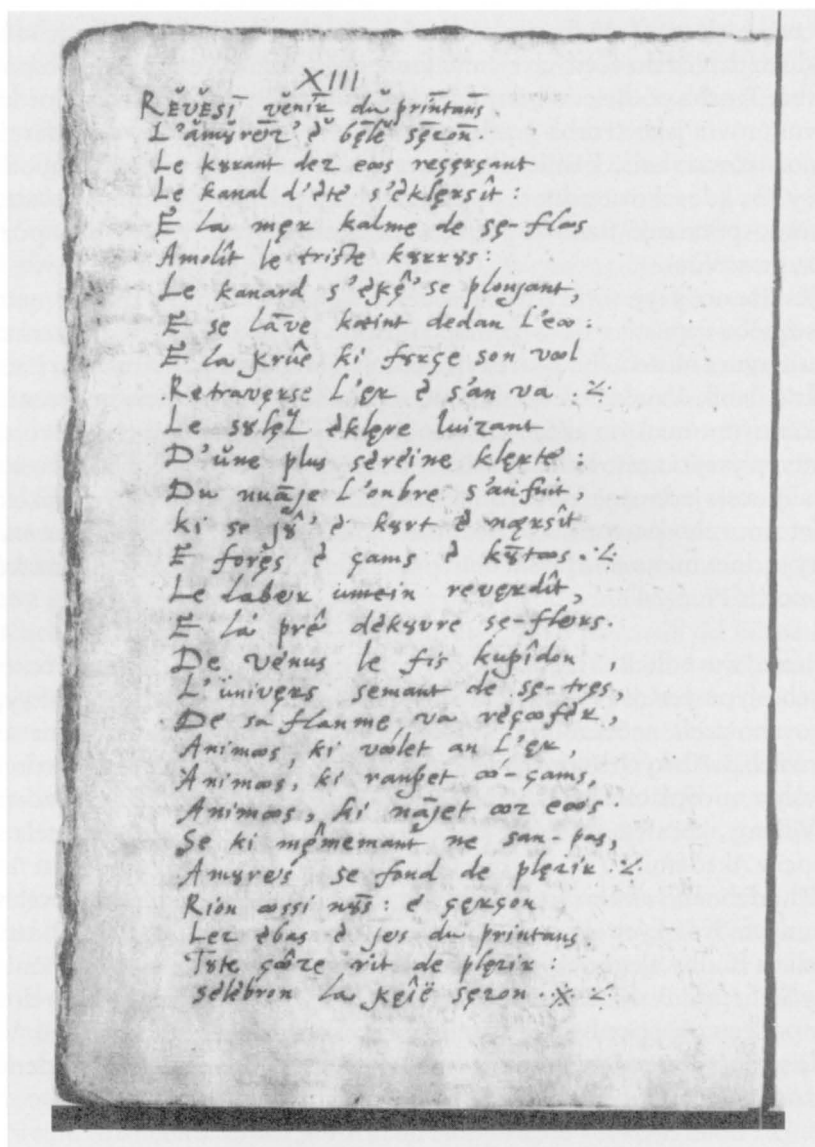
se stavěl zcela záměrně do pozice „božsky inspirovaného“ básníka, jehož *esprit*, duch nahlíží do věčných rytmů, které pak používá ve své vlastní básnické tvorbě. Tvorba podle „dočasných“ pravidel metriky tak není na stejné kvalitativní úrovni jako tvorba podle věčných rytmů. Zcela jasný požadavek na jednoznačnou shodu básnického metra s hudebním rytmem, tedy nápodobu *hudby sfér*, kde taková jednota podle novoplatónského výkladu panovala, tak nepřímo potvrzuje Baifovo preferování „kosmických“ rytmů vůči pozemským pravidlům.

Jestliže nový typ verše adaptoval některé charakteristiky z antické metriky, musel něco vypustit z dosavadního způsobu veršování. „Měřený“ verš zcela opustil rým a místo něho jako ekvivalentní náhradu dosadil strukturu řízenou délkou slabik. Vznikla tak konfúze mezi prozodickým metrickým akcentem a přirozeným tónickým akcentem francouzského jazyka. Baif chtěl dvojnácnosti vyplývající z této konfúze odstranit zavedením reformy fonetické ortografie, aby zcela jednoznačně rozlišil krátké a dlouhé slabiky. Jediným dokladem tohoto nového pravopisu je dochovaný rukopis jeho sbírky *Chansonnettes*, který je dnes mimo jiné pramenem pro rekonstrukci dobové francouzské výslovnosti (Př. č. 34).

Jak jsme již uvedli, Baif nejprve spojil *vers mesurez* s překlady *Žalmů*. Přenesení nového typu veršování do drobného žánru *chansonnettes* bylo zřejmě vyprovokováno zcela nečekanou oblibou, se kterou se tento drobný žánr setkal v prvních pařížských salonech u ženské části publika. Ženy v těchto salonech zpívaly v novoplatónském duchu *airy* a doprovázely se na loutnu. Madamme de Villeroy, komtesa de Retz, jejíž salon patřil k nejproslulejším, měla subskripci v Akademii.

Zhudebněné *vers mesurez* však zřejmě měly být uplatněné především při okázalých dvorských slavnostech, kde se formou soubojů, maškarád, baletů, poezie a hudby alegoricky oslavoval královský majestát jako ztělesnění jednoty Státu pod Boží ochranou. Z těchto velkolepých akcí se většinou dochovaly pouze vnější popisy, které umožňují rekonstruovat základní ideu. V případě samotného uplatnění *vers* a *musique mesurée* nebo samotné Akademie je možno uvádět pouhé hypotézy.<sup>37</sup>

<sup>37</sup> Během sedmdesátých a osmdesátých let se významné slavnosti konaly 20. srpna 1572 u příležitosti svatby Jindřicha Navarrského a Markéty de Valois, 14. září 1573 při vítací slavnosti vévody z Anjou jako nového polského krále, v září 1581 *Magnificences* při příležitosti svatby vévody de Joyeuse (tyto dvorské slavnosti jsou nejlépe zdokumentované). Na základě několika nepřímých pramenů hypotézy o možné účasti Akademie nebo alespoň některých jejích členů na těchto slavnostech rozvádí Jean Vignes (Vignes, Jean: *Jean-Antoine de Baif et Claude Le Jeune: histoire et enjeux d'une collaboration*. In: *Revue de Musicologie*, Paris 2003, č. 2, s. 267–295).



Př. č. 34 – BAIFŮV RUKOPIS REVECY VENIR DU PRINTANS ZE CHANSONNETTES

## 5. CLAUDE LE JEUNE A MUSIQUE MESURÉE

Claude Le Jeune<sup>38</sup> se jako hudební skladatel účastnil práce v Akademii poezie a hudby hned od jejího založení v roce 1570. Více než dvě třetiny z dochovaných kompozic ve stylu *musique mesurée* pocházejí právě od něho. Začínal jako skladatel vyškolený v nizozemském polyfonním stylu a postupně pod vlivem Baifa začal přesouvat těžiště své tvorby k hledání hudebních výrazových prostředků pro naplnění ideálu *vers mesurez*. Do nástupu nové estetiky Akademie byl ve francouzském chansonu vztah text–hudba výrazně ovlivňován italským madrigalem, z jehož výrazového slovníku se do chansonu dostal styl figurálního hudebního zobrazení. Kontrapunktickými prostředky byl zdůrazňován smysl některých slov tak, aby se hudba podílela na určitých významových obrazech básnického textu. Le Jeune používal „madrigalový“ styl pouze ojedinele, protože tento způsob zhudebnění textu Akademie nepovažovala za prostředek k dosažení svého estetického cíle. Alternativou k tomuto způsobu zhudebnění textu se stalo časoměrné respektování délky slabik, jednotná deklamace a požadavek, aby byl hudební rytmus při tomto způsobu zhudebnění textu zcela podřízen rytmu prozodickému. Radikální proměna vztahu text–hudba si vyžádala také zavedení nového hudebního druhu, který začal být označován *air*. Nová estetika Akademie tak od sebe oddělila tři samostatné účinky, které ovšem měly být v harmonické jednotě: účinek slovního významu textu, účinek rytmu jako společného produktu textu a hudby a účinek „harmonie“ tónů.

Při přenášení *vers mesurez* do *musique mesurée* je hudební rytmus zcela přizpůsoben časoměrnému, takže k dlouhé slabice je přiřazena delší rytmická hodnota (*minima* nebo „bílá nota“) a ke krátké slabice kratší rytmická hodnota (*semiminima* nebo „černá nota“). Volné střídání dvou základních rytmických hodnot tak zcela ruší princip menzury, na kterém byl do té doby založen styl kontrapunktické vícehlasé kompozice. Vícehlasá harmonie jako výtvarný prvek moderní doby byla zachována, ale se zásadní inovací – jednotlivé slabiky musely ve všech hlasech zaznívat současně. Příkladem nejjednodušší varianty tohoto stylu jsou zhudebnění francouzských překladů *Žalmů* ve stylu *musique mesurée*. Baifův překlad *Žalmu 101* ve *vers mesurez* tímto základním způsobem například zhudebnil Jacques Maudit. [CD – č. 10]

<sup>38</sup> Claude Le Jeune (cca 1530–1600) pocházel z Valenciennes, které patřilo k Nizozemsku a k Francii bylo přičleněno až v roce 1678 za Ludvíka XIV. V Paříži se usadil v roce 1556.

Prozatím jedinou Le Jeunovou monografií, která vyšla u příležitosti čtyřtého výročí skladatelova úmrtí, je práce Isabelle Hisové: *Claude Le Jeune (v. 1530–1600). Un compositeur entre Renaissance et baroque*. Actes sud, Arles 2000. Hisová pokládá Le Jeuna vedle Orlanda di Lassa za nejtalentovanějšího skladatele své doby, který však doplatil na špatnou náboženskou orientaci – nicméně jako příznivec kalvínského protestantismu rozvíjel podnětnou spolupráci s katolíky orientovanými humanisty.



— ◡ — — — ◡ ◡ — ◡ — —  
*Pardon et justice il me plaît de chanter*

— ◡ — — — ◡ ◡ — ◡ — —  
*C'est à toi, Seigneur, que je fais ma chanson  
 Tant que vers moi viènes, prêt me tiendrai  
 Dans le chemin droit.*

*En privé chez moi m'en irai démarchant  
 En toute entière intégrité de coeur net  
 Nul dessein mauvais à mes yeux je mettrai  
 Pour faire ou penser.*

*L'oeuvre des pervers dévoyés je hairai*

*Point ne les lairai m'attacher. Le coeur faux  
 Vâse loin de moi. Le malin débordé*

*Point ne connaîtrai.*

*Bien matin j'esterminerai tous les jours  
 Tous méchants pervers de la terre râclés,  
 Pour chasser dehors la Cité du Seigneur  
 Tous qui feront mal.*

PŘ. č. 35 – BAĪFŮV PŘEKlad ŽALMU 101 DO VERS MESUREZ<sup>39</sup>

Obrazné hudební prostředky starého stylu byly nahrazeny expresivními témbrovými modifikacemi ve výslovnosti. V uvedeném žalmu jsou tyto prostředky použity pro významové zdůraznění slova *Seigneur* nebo celé významově důležité věty *L'oeuvre des pervers dévoyés je hairai* (*Budu nenávidět dílo zbloudilých bříšníků*). Baïfův nový ortografický zápis francouzštiny (srovnej s PŘ. č. 34), který se každému zvuku snaží přidělit jeden znak, umožňuje poměrně věrně rekonstruovat základní pravidla dobové francouzské výslovnosti ve *vers mesurez*:

<sup>39</sup> O milosrdenství a soudu zpívati budu, tobě, ó Hospodine, žalmy budu zpívati.

Opatrně se míti budu na cestě přímé, až přijdeš ke mně; choditi budu ustavičně v upřímnosti srdce svého i v domě svém. Nepředstavím sobě před oči věci nešlechtné; skutek uchylujících se v nenávisti mám, nepřichytit se mne.

Srdce převrácené odstoupí ode mne, zlého nebudu oblibovati.

Škodícího jazykem bližnímu svému tajně, tohot vytnu; oči vysokých a mysli naduté nikoli nebudu moci trpěti.

Oči mé na pravdomluvné v zemi, aby sedaly se mnou; kdož chodí po cestě upřímné, tenť mi sloužiti bude.

Nebude bydleti v domě mém činící lest, a mluvící lež nebude míti místa u mne.

Každého jitra pléniti budu všecky nešlechtné z země, abych tak vyplnil z města Hospodinova všecky, kdož páší nepravost.

(Překlad: Bible Kralická)

- a) rozlišuje se kvantita slabik;
- b) obnovují se některé dvojhlasý, například „ai“ se vyslovuje „ej“;
- c) nosovky „an“, „am“, „en“, „em“, „un“, „in“, „im“ jsou znělejší;
- d) na konci verše se souhlásky „s“ nebo „t“ vyslovují – například *droit, démarchant, net, jours, râclés*;
- e) uvnitř verše se systematicky váže poslední souhláska slova s úvodní samohláskou slova následujícího – *Pardon\_ et justice\_ il me plaît de chanter.*

[CD – č. 11] – Ukázka rekonstrukce dobové výslovnosti, deklamace a práce s barvou hlasu; text rekonstruovala a přednáší Nicole Rouillé.

Důsledkem podřízení se časoměrnému rytmu textu je to, že v *musique mesurée* skladatel nemůže používat prostředky imitačního kontrapunktu. Le Jeune v rámci skladatelů Akademie nejvýrazněji přispěl k tvorbě nových hudebních výrazových prostředků, jimiž obohatil omezující nátlak textu. Základem Le Jeunova stylu je radikální přechod k čisté homofonii, protože každý hlas z vícehlasé sazby musí deklamovat stejný rytmus ve stejném časovém okamžiku. Používání vícehlasu zdůvodňuje v předmluvě posmrtného vydání sbírky *Le Printemps* Le Jeunova sestra *Cécile*:

*„Les Antiens qui ont traité de la Musique l'ont divisée en deux parties, Harmonique, et Rythmique: l'une consistant en l'assemblage proportionné des sons graves, et aigus, l'autre des temps briefs et longs. L'Harmonique a esté si peu cogneue d'eux, qu'ils ne se sont servis d'autres consonances que de l'octave, la quinte et la quarte: dont ils composoyent un certain accord sur la Lyre, au son duquel ils chantoient leurs vers. La Rythmique au contraire a esté mise par eux en telle perfection, qu'ils en ont fait des effects merveilleux: esmouvans par icelle les ames des hommes a telles passions qu'ils vouloient. Depuis, cette Rythmique a esté tellement negligé, qu'elle s'est perdue du tout, et l'Harmonique depuis deux cens ans si exactement recherchee qu'elle s'est rendue parfaite, faisant de beaux et grands effects, mais non telz que ceux l'antiquité raconte. Ce qui a donné occasion de s'estonner à plusieurs, veu que les antiens ne chantoient qu'à une voix, et que nous avons la melodie de plusieurs voix ensemble: dont quelques uns sont (peut estre) desouvert la cause: mais personne ne s'est trouvé pour y apporter remede, iusques à Claudin Le Jeune, qui s'est le premier enhardy de retirer ceste pauvre Rythmique du tombeau ou elle avoit esté si long temps seulle avec ses agreables consonances peut bien arrester en admiration vraye les esprits plus subtils: mais la Rythmique venant à les animer, peut animer aussi, mouvoir, mener ou il luy plaît par la douce violence de ses mouvemens réglés, toute ame pour rude et grossiere qu'elle soit.“*

„Starověcí autoři, kteří pojednávali o hudbě, rozdělovali ji na dvě části: harmonii a rytmus. První spočívá v proporčním uspořádání vysokých a nízkých tónů, zatímco druhá v krátkém a dlouhém trvání. Harmonie byla zkoumána těmi, kteří nepoužívali jiné konsonance než oktávu, kvintu a kvartu: z nich na byře sestavovali určité souzvuky a do jejich zaznívání zpívali své verše. Oproti tomu v rytmu dosáhli takové dokonalosti, že jím vyvolávali zázračné účinky. Pohybovali dušemi lidí tak, jak chtěli. Od té doby byl tento rytmus natolik zanedbáván, že se zcela ztratil, zatímco harmonie se již dvě stě let vyvíjí k dokonalosti a vytváří krásné a veliké účinky, které ovšem již nejsou těmi, o nichž vypráví starověk. Jsou to mnohé zázračné příčiny jednohlasého zpěvu antiky, zatímco my máme melodie několika společných hlasů. A u nich musíme hledat příčinu. Ale obtížně nalezneme někoho před Claudinem Le Jeunem, kdo by si dodal odvahu vyjmout tento nebhýj rytmus z hrobu, v němž tak dloubo chřadnul, a spároval ho s harmonií. Protože i samotná harmonie je schopna přimět subtilnějšího ducha k obdivu. Ale rytmus ho také může podněcovat, pobnout a svými pravidelnými pohyby přenášet do něžné zuřivosti celou duši, aby se stala drsnější a hrubější.“

Předmluva ke sbírce *Le Printemps de Claude Le Jeune*,  
*Natif de Valentienne, Compositeur de la Musique de la Chambre de Roy.*  
 Ballard, Paris 1603

Sbírka *chansonnettes Le Printemps*<sup>40</sup> je vzorovou ukázkou dochované spolupráce Le Jeuna s Baifem.<sup>41</sup> Celá sbírka se skládá z 39 kompozic, z nichž 33 je ve stylu *vers mesurez*. Výstižně charakterizuje nový způsob spolupráce mezi básníkem a hudebníkem Isabelle Hisová: „Rozdíl spočívá v oblasti svobody. Protože veršová prozodie získává strukturální důležitost, Baif velmi striktně zavazuje hudebníky, aby se jí přizpůsobili tím, že budou používat binární systém délek pro dlouhou a krátkou slabiku. Hudba se redukuje na rytmické hodnoty poezie a má tak sekundární důležitost. Nicméně pro několik skladatelů, z nichž Le Jeune je první, to byla výzva, aby ukázali svou schopnost vyrovnat se s tímto silným nátlakem. Le Jeunova záliba ve vyrovnávání se s kom-

<sup>40</sup> Sbírka *Le Printemps* byla vydána až posmrtně v roce 1603 u pařížského vydavatele Ballarda. Cécile Le Jeune v „Předmluvě“ dílo prezentuje jako ovoce spolupráce básníka a hudebníka. Poznámává, že Baifovým i Le Jeunovým záměrem bylo, aby *vers mesurez* byly vtištěny ve speciální ortografii, která by jednak reprezentovala slova tak, jak se správně vyslovují, jednak by vyznačovala dlouhé a krátké slabiky ve francouzském jazyku. Vydavatel však nakonec tuto ortografii nepoužil. Ballard se v pozdravu čtenářům (*Au lecteur*) za tento prohrěšek omlouvá a navrhuje *allégée*, zmírněný pravopisný kompromis.

<sup>41</sup> Vznik *Le Printemps* nebo jednotlivých *chansonnettes* nelze přesně datovat. Jean Vignes se domnívá, že přibližné datování Baifových rukopisných knih *Chansonnettes* do let 1583–1585 by pouze hypoteticky mohlo umístit i jejich zhudebnění Le Jeunem do zhruba stejného období, ačkoli v rukopise je dochováno pouze 7 *vers mesurez* z celkového počtu 33 v *Le Printemps* (Vignes, Jean: *Jean-Antoine de Baif et Claude Le Jeune: histoire et enjeux d'une collaboration*. In: *Revue de Musicologie*, Paris 2003, č. 2, s. 279–280).

pozičními výzvami tady byla uspokojena, i když zcela novým způsobem. Přestože v tomto případě nemohl dále pozměňovat svůj rukopis běžnými kontrapunktickými prostředky, projevil se jako mistr v umění měnící se faktury, která je podle pasáží odlehčená nebo zahuštěná. Vnucované vertikality se vyhýbá tím, že používá nižší rytmická dělení, která, aniž by rozbíjela synchronní rytmozování verše, osvobozují rytmus jednoho hlasu výraznou ornamentální linií.<sup>42</sup>

Hlavní inovace Le Jeunova stylu *musique mesurée* budeme demonstrovat na analýze kompozice *Revey venir du Printans*<sup>43</sup> (Př. č. 36). Hudebně omezující pravidlo simultánního rytmozování slabik v čisté homofonní faktuře Le Jeune obohacuje krátkými zdobícími melismatickými formulemi, které sice rozčleňují hlavní rytmickou hodnotu do několika kratších rytmických hodnot, ale slabika vždy zazní současně s ostatními hlasy. V úvodním *Rechant à 5* je tímto způsobem nejvíce vyzdoben hlas *taille*. Ačkoli se tento hlas svým rytmickým průběhem výrazně odlišuje od ostatních hlasů, přízvuky na jednotlivých slabikách v tomto hlase dopadají společně s ostatními hlasy, a tím není porušen základní princip zhudebnění textu. Základní přízvučné tóny k jednotlivým slabikám jsou v notovém příkladu u tohoto hlasu vyznačeny zakroužkováním. Z hlediska střídání dvou základních rytmických hodnot (v přepisu do moderní notace střídání půlové a čtvrtové rytmické hodnoty) je častěji zdobená osminovými melismaty půlová nota. Zdobení jednotlivých hlasů však není svázáno přísným pravidlem. Jeho charakteristickým rysem je záměrná úspornost tohoto výrazového prostředku, střídmost, která se až na řídké výjimky projevuje tím, že v rámci jedné metrické stopy je zdoben pouze jeden hlas. Tato zdrženlivá homofonie se tak odlišuje od řešení, které v rámci shodného cíle ve zhruba stejném časovém období realizoval Bardího florentský kroužek. Francouzská *musique mesurée* považuje homofonii současného zaznívání několika hlasů s jasnou zřetelností kolektivního rytmozování textu za účinnější než návrat k čisté monodické struktuře.

<sup>42</sup> His, Isabelle: *Claude Le Jeune (v. 1530–1600). Un compositeur entre Renaissance et baroque*. Actes sud, Arles 2000, s. 256.

<sup>43</sup> Ve sbírce *Le Printemps de Claude Le Jeune* (Ballard 1603) je tato kompozice umístěna jako č. 2. Výraz *Printans* je v tomto případě novým pravopisným tvarem slova *Printemps* podle Baïřovy ortografie.

*Rechant à 5*

Dessus

Cinquième

Haute-Contre

Taille

Basse-Contre

Re- ve- cy ve- nir du Prin- tans L'a- mou- reuz' et bel- le sai- zon.

Re- ve- cy ve- nir du Prin- tans L'a- mou- reuz' et bel- le sai- zon.

Re- ve- cy ve- nir du Prin- tans L'a- mou- reuz' et bel- le sai- zon.

Re- ve- cy ve- nir du Prin- tans L'a- mou- reuz' et bel- le sai- zon.

Re- ve- cy ve- nir du Prin- tans L'a- mou- reuz' et bel- le sai- zon.

**A** *Chant à 2***B**

D

H

Le cou- rant des eaus re- cher- chant Le ca- nal d'é- té s'é- clair- cit

Le cou- rant des eaus re- cher- chant Le ca- nal d'é- té s'é- clair- cit

**C****D**

D

H

Et la mer cal- me de ces flots A- mo- lit le tris- te cou- rous

Et la mer cal- me de ces flots - A- mo- lit le tris- te cou- rous

**E****F**

D

H

Le Ca- nard s'é- gay- e plon- jant Et se la- ve coint de- dans l'eau

Le Ca- nard s'é- gay- e plon- jant Et se la- ve coint de- dans l'eau



**G** **H**

D Et la grù' qui four- che son vol Re- tra ver- se l'air et s'en va.

H Et la grù' qui four - che son vol Re- tra- ver- se l'air et s'en va.

*Rechant à 5*

Re- ve- cy ve- nir du Prin- tans L'a- mou- reuz' et bel- le sai- zon.

Re- ve- cy ve- nir du Prin- tans L'a- mou- reuz' et bel- le sai- zon.

Re- ve- cy ve- nir du Prin- tans L'a- mou- reuz' et bel- le sai- zon.

Re- ve- cy ve- nir du Prin- tans L'a- mou- reuz' et bel- le sai- zon.

Re- ve- cy ve- nir du Prin- tans L'a- mou- reuz' et bel- le sai- zon.

**A** *Chant à 3***B**

D Le So- leil é- clai- re lui- zant D'u- ne plus sé- rei- ne clair- té

C Le So- leil é- clai- re lui- zant D'u- ne plus sé- rei- ne clair- té

T Le So- leil é- clai- re lui- zant D'u- ne plus sé- rei- ne clair- té



**E'** **F**

D Du nu- a- ge l'om- bre s'en- fuit Qui se iou' et court et noir- cît

C Du nu- a- ge l'om- bre s'en- fuit Qui se iou' et court et noir- cît

T Du nu- a- ge l'om- bre s'en- fuit Qui se iou' et court et noir- cît

**D'** **G'**

D Et fo- retz et champs et cou- taus Le la- beur hu- main re- ver- dit

C Et fo- retz et champs et cou- taus Le la- beur hu- main re- ver- dit

T Et fo- retz et champs et cou- taus Le la- beur hu- main re- ver- dit

**H'** *Rechant à 5*

Et la pré' dé- cou - vre ses fleurs. Re- ve- cy ve- nir du Prin- tans

Et la pré' dé- cou - vre ses fleurs. Re- ve- cy ve- nir du Prin- tans

Re- ve- cy ve- nir du Prin- tans

Et la pré' dé- cou - vre ses fleurs. Re- ve- cy ve- nir du Prin- tans

Re- ve- cy ve- nir du Prin- tans



## A Chant à 4

L'a-mou-reuz' et bel-le sai-zon. Du Ve-nus le filz Cu-pi-don

L'a-mou-reuz' et bel-le sai-zon.

L'a-mou-reuz' et bel-le sai-zon. Du Ve-nus le filz Cu-pi-don

L'a-mou-reuz' - et bel-le sai-zon. Du Ve-nus le filz Cu-pi-don

L'a-mou-reuz' et bel-le sai-zon. Du Ve-nus le filz Cu-pi-don

## B

## I

L'u-ni-vers se-mant de ses trais. De sa flam-me va ré-chau-fer

L'u-ni-vers se-mant de ses trais. De sa flam-me va ré-chau-fer

L'u-ni-vers se-mant de ses trais. De sa flam-me va ré-chau-fer

L'u-ni-vers se-mant se ses trais. De sa flam-me va ré-chau-fer

## J

## K

A-ni-maus qui vo-let en l'air. A-ni-maus qui ram-pet au chams

A-ni-maus qui vo-let en l'air. A-ni-maus qui ram-pet au chams

A-ni-maus qui vo-let en l'air. A-ni-maus qui ram-pet au chams

A-ni-maus qui vo-let en l'air. A-ni-maus qui ram-pet au chams





	<b>L</b>	<b>M</b>
D		
	A- ni- maus qui na- get auz eaus	Ce qui mes- me ment ne sent pas
H		
	A- ni- maus qui na- get auz eaus	Ce qui mes- me ment ne sent pas
T		
	A- ni- maus qui na- get auz eaus	Ce qui mes- me ment ne sent pas
B		
	A- ni- maus qui na- get auz eaus	Ce qui mes- me ment ne sent pas

<b>H'</b>	<i>Rechant à 5</i>
A- mou- reux se fond de plai- zir.	Re- ve- cy ve- nir du Prin- tans
	Re- ve- cy ve- nir du Prin- tans
A- mou- reux se fond de plai- zir.	Re- ve- cy ve- nir du Prin- tans
A- mou- reux se fond de plai- zir.	Re- ve- cy ve- nir du Prin- tans



## I' Chant à 5

L'a-mou-reuz' et bel-le sai-zon. Ri-on aus-si nous et cher-chon

L'a-mou-reuz' et bel-le sai-zon. Ri-on aus-si nous et cher-chon

L'a-mou-reuz' et bel-le sai-zon. Ri-on aus-si nous et cher-chon

L'a-mou-reuz' - et bel - le sai - zon. Ri-on aus-si nous et cher - chon

L'a-mou-reuz' et bel-le sai-zon. Ri-on aus-si nous et cher-chon

## J'

## K'

Les é-bas et ieus du Prin-tans Tou-te cho-se rit de plai-zir

Les é-bas et ieus du Prin-tans Tou-te cho-se rit de plai-zir

Les é-bas et ieus du Prin-tans Tou-te cho-se rit de plai-zir

Les é-bas et ieus du Prin-tans Tou-te cho - se rit de plai - zir

Les é-bas et ieus du Prin-tans Tou-te cho-se rit de plai-zir



**L'** *Rechant à 5*

Sé-le-bron la gay-e sai-zon. Re-ve-cy ve-nir du Prin-tans

Sé-le-bron la gay-e sai-zon. Re-ve-cy ve-nir du Prin-tans

Sé-le-bron la gay-e sai-zon. Re-ve-cy ve-nir du Prin-tans

Sé-le-bron la gay-e sai-zon. Re-ve-cy ve-nir du Prin-tans

Sé-le-bron la gay-e sai-zon. Re-ve-cy ve-nir du Prin-tans

L'a-mou-reuz' et bel-le sai-zon.

L'a-mou-reuz' et bel-le sai-zon.

L'a-mou-reuz' et bel-le sai-zon.

L'a-mou-reuz' et bel-le sai-zon.

L'a-mou-reuz' et bel-le sai-zon.

PR. č. 36 – CLAUDE LE JEUNE – JEAN-ANTOINE DE BAÏF: *REVECY VENIR DU PRINTANS*  
(„LE PRINTEMPS“, č. 2); CD – č. 12

Ve *Statusu* i *Patentu* Akademie je několik zmínek o přítomnosti hudebníků, kteří na „koncertech“ hrají na nástroje.<sup>44</sup> Z dochovaných tisků nelze rekonstruovat úlohu nástrojů při samotném provádění kompozic ve stylu *musique mesurée*, protože obsahují pouze zpěvní knihy bez jakýchkoli pokynů ke způsobu provedení. Přesto se lze hypoteticky domnívat, že doložená účast hudebních nástrojů na provedení vycházela z rozšířené dobové praxe. Nástroje buď byly přibírány k jednotlivým vokálním hlasům ke hře *colla parte* jako barevné doplnění zpěvákovy hlasu, nebo mohly vokální hlas zcela zastoupit.<sup>45</sup> Nicméně i mimo nejasnou účast nástrojů na provádění je jedna z Le Jeunových inovací zaměřena na práci se změnou zabarvení a sonority. Bařfovy *vers mesurez* jsou členěny na *chant* (strofa) a *rechant* (refrén). Le Jeune tuto básnický danou strukturu při zhudebnění obohacuje tím, že *rechant* odlišuje od *chant* jinou hlasovou sazbou a bohatostí melismatické ornamentiky. V tištěném vydání je tato struktura u jednotlivých hlasů ve zpěvních knihách zřetelně vyznačena. Le Jeune občas přidává k textovému *rechant* hudební reprízu, *reprise* (viz Př. č. 37, kde jsou obsaženy všechny tři hudební části, *chant*, *rechant* a *reprise*).

CHANT A TROIS. C L. LE IEVNE.

Erdre le sens deuant tous, Trembler, épris, & changer Tein & regard, & maintien:  
 Rien ne pouuoit dégorger, Estre muét voulant plus Conter & dire son cœur,  
 Dru soupirer chacun tour, Rire, plorer tout d'un coup, Esperer en dezespoir.  
 Quád ne vo<sup>s</sup> voy ne voir tie, Quád von reuoy reuoi tout Autre foulas ne chercher.  
 Hors vou haít tou-plaizir, Autre dezir ne fonger Hors la trouuer tout plazir,  
 Eltre bouillant tout en feu, Eltre gelé tou-tranhi, Aucunefois rou-les deus.  
 Vous le sauéz que c'est vous Par qui ie souffre tel mal, Et qui pouués m'en offer.  
 Puis que sauéz que c'est vo<sup>s</sup> Et de qui vient tou mon mal, Et que pouués l'amender.

Rech.  
à j.  
D'où vient cela ie vo<sup>s</sup> pri<sup>t</sup>? Dequoy, comét, & pourquoy? Dite-le moy, dite-le moy ie vous pri<sup>t</sup>.

Reprise  
à j.  
D'où viét cela ie vo<sup>s</sup> pri<sup>t</sup>? Dequoy, coment, & pourquoy? Dite-le moy, dite-le moy ie vo<sup>s</sup> pri<sup>t</sup>.

Př. č. 37 – CLAUDE LE JEUNE – JEAN-ANTOINE DE BAÏF: *PERDRE LE SENS DEVANT VOUS*  
 („LE PRINTEMPS“, č. 19, HLAS „DESSUS“)<sup>46</sup>

<sup>44</sup> Jeden z článků *Statusu* zakazuje *auditeurs*, aby překračovali hranici, za níž je místo určené *musiciens*, a nedotýkali se knih (myslí se asi zpěvní knihy) a nástrojů.

<sup>45</sup> Otevřená otázka způsobu realizace *musique mesurée* a současná interpretační řešení jsou patrná ze zvukových ukázek na CD přiloženém k této knize.

<sup>46</sup> Ukázka převzata z bukletu CD „Claude Le Jeune: Le Printans“ (Huelgas Ensemble, Paul Van Nevel, Sony SK 68 259).

Protože noty neobsahují další zpřesňující informace o hudebním členění textu, nelze mnohdy přesně určit, zda má kompozice začínat částí *chant* nebo *rechant*. Podobně nelze přesně stanovit, jestli „repríza“ má být vždy spojena s „refrémem“. Z těchto dvou nebo tří kontrastních částí je složena hudební forma, v níž se zhudebněný text refrénu neustále vrací. Baifův otec Lazar jako první uvedl do Francie překlady antických tragédií a sekundární činnost básníků *Plejády* byla zaměřena na imitaci tohoto antického vzoru. Právě refrénové vstupy v *musique mesurée* mohly být vědomou nápodobou komentující funkce sboru v antickém řeckém divadle. Strofy a refrény (případně reprízy) mezi sebou vytvářejí především „barevný“ a fakturový kontrast, který se sice odvíjí od počtu použitých hlasů, nicméně každá kompozice překvapí slyšitelnou a působivou modifikační variantou. Hudební forma *Revey venir du Printans* je založena na pravidelném střídání vždy pětihlasého refrénu (*Rechant à 5* – „*Revey venir du Printans / L’amoureux’ et belle saison*“) a strof, u nichž se počet hlasů mění (*Chant à 2*, *Chant à 3*, *Chant à 4*, *Chant à 5*). Hudební forma vyjádřená prostřednictvím počtu aktivních hlasů v jednotlivých částech se může vyjádřit schématem – 5 | 2 | 5 | 3 | 5 | 4 | 5 | 5 | 5 –; základní kontrast mezi refrémem a strofami ovšem není vytvářen pouze rozdílným počtem použitých hlasů. „Témbrová“ kvalita je u strof především nesena kombinacemi použitých hlasů a umístěním tónových výšek do jedné ze tří oblastí ambitu (rozsahu) u každého jednotlivého hlasu.<sup>47</sup> Srovnajme v dobovém francouzském označení hlasů<sup>48</sup> jejich postupné kombinace ve strofách:

1. *Chant à 2* – Dessus + Haute-Contre;
2. *Chant à 3* – Dessus + Cinquiesme + Taille;
3. *Chant à 4* – Dessus + Haute-Contre + Taille + Basse-Contre;
4. *Chant à 5* – Dessus + Cinquiesme + Haute-Contre + Taille + Basse-Contre.

V kompozici *Revey venir du Printans* do kontrastu pravidelných návratů refrénu a nepravidelného počtu hlasů ve strofách vstupuje jako celkový jednotící prvek opakující se metrum verše.<sup>49</sup> Metrum prvního verše (viz níže)

~ ~ - ~ - ~ - -  
*Revey venir du Printans*

se ve všech dalších verších opakuje. Již jsme uvedli názor, že Baif z antiky nepřebíral ustálená metrická schémata. Metrum *Revey venir du Printans* potvrzuje

<sup>47</sup> Střed hlasového ambitu (rozsahu) je vymezený oktávou. Nad a pod hranicí tohoto oktávového ohraničení se nacházejí dva krajní rozsahy hlasu, jeden vysoký, druhý nízký.

<sup>48</sup> Tato francouzská označení pro jednotlivé hlasy byla poprvé použita v tisku Le Jeunovy sbírky *Dodécacorde* (1598).

<sup>49</sup> Baif vyznačuje verš (ve smyslu metrum napsané na jeden řádek) přesně podle antických zásad. Verš je tedy ohraničen jedním řádkem, končí a začíná celým slovem – Baif zdůrazňuje začátek metra-verše velkým písmenem (srovnaj s Baifův rukopisem *Revey venir du Printans* v Př. č. 34) a ve vydání *Le Printemps* je tato zásada dodržena (srovnaj s faksimilí hlasu „Dessus“ *Perdre le sens devant vous* v Př. č. 37).

naši domněnku, protože po anapestu (*reuecy*) následuje amfibrach<sup>50</sup> (*venir du*) zakončený spondejem (*Printans*). Metrum tohoto osmislabičnicku nemá oporu v žádné antické řadě stop a je tak útvarem „bařfiovské“ invence. Monotónní opakování metra v celé struktuře básně (celkem třicetsedmkrát) je vyváženo nepravidelným počtem veršů ve strofách (8 | 7 | 8 | 4) a zejména čítnými modifikacemi ve zhudebnění strofických veršů. V následujícím schématu jsou jednotlivé verše-melodické tvary (v hlase „Dessus“) označeny velkými písmeny (srovnej také s jejich vyznačením v Př. č. 36); pokud se ve strofě opakuje melodický tvar verše, je označen stejným písmenem, jeho modifikace (zahrnuje buď dílčí změnu výšky hlavního tónu nebo změnu v rytmičké ornamentaci) stejným písmenem s apostrofem:

Poř. číslo VERŠE VE STROFĚ	1	2	3	4	5	6	7	8
1. (Chant à 2)	A	B	C	D	E	F	G	H
2. (Chant à 3)	A	B	E'	F	D'	G'	H'	
3. (Chant à 4)	A	B	I	J	K	L	M	H'
4. (Chant à 5)	I'	J'	K'	L'				

Melodický tvar je přísně časově vymezen délkou verše a Le Jeune v *Reuecy venir du Printans* celkem (ve strofách i refrénu) používá 15 „melodií“, které se odlišují v uspořádání tónových výšek. Všechny se shodují v uspořádání rytmičkových hodnot (s jedinou malou výjimkou ve 3. strofě ve verši označeném C).<sup>51</sup>

Další významný inovační prvek přinesl Le Jeune ve způsobu „harmonizace“, která byla Akademií považována za jediný přínos vývoje hudby „v posledních dvou letech“. Rytmičké sjednocení všech hlasů prostřednictvím homofonie ovšem znamenalo, že skladatel mohl používat pouze souzvuky konsonancí – z „akordické“ stavby souzvuků tak byly vyloučeny sekundy a septimy, které se objevují pouze jako výsledek rytmičkého zdobení hlasů. Do monotónní struktury opakujícího se veršového metra vnáší neklid Le Jeunovy vynalézavé kadenční formule, které formou různé otevřenosti a uzavřenosti hudebně spojují verše do větších celků. Například již v úvodním refrénu je první verš plagálním spojem (akordy *F B F* ve smyslu dnešních funkcí *T S T*) ponechán otevřený a hudebně se uzavírá až kadencí na konci druhého verše (akordy *F C F* jako funkce *T D T*). Vynalézání neobvyklých kadenčních postupů je charakteristickým projevem Le Jeunova talentu, který je

<sup>50</sup> Miloslav Okál uvádí, že stopa amfibrach se v praxi antického verše nevyskytovala (Okál, Miloslav: *Antická metrika*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1990, s. 9).

<sup>51</sup> V dobové francouzské terminologii se stopy členily na dva základní typy: *pieds levés* (vzestupné stopy začínající krátkou slabikou) a *pieds baissés* (sestupné stopy začínající dlouhou slabikou). Toto rozlišení vzestupných a sestupných stop při zhudebnění neovlivňovalo směr intervalového postupu tónů.

patrný v hudebním řešení každého závěru verše. Působivé jsou také proměny v „harmonizování“ stejné „melodie“. Například při třetím návratu melodického tvaru B ve 3. strofě (*Chant à 4*) je původní sled akordů (*B g F C F<sup>6</sup> d C F*) velmi účinně nahrazen jiným „harmonickým“ řešením (*B g d Es B d C F*).

Kompozice *La brunelette violette reflorit* ze sbírky *Le Printemps* je modelovou ukázkou použití pětidobé stopy (Př. č. 38). Na rozdíl od pravidelné čtyřdobé struktury *Revecy venir du Printans* a smíšené (nepravidelné) řady čtyřdobých stop tvořících metrum je zde situace opačná. Nepravidelná pětidobá struktura stopy (tzv. *pacon quartus*) tvoří čistou (pravidelnou) metrickou řadu. Tato změna v charakteru metra ovlivňuje velikost melodického tvaru, který v tomto případě není vázán na celý verš, ale na jednu stopu. Čtyřtónový motiv je sekvencně posouván dolů (první verš) nebo nahoru (druhý verš). Struktura celé kompozice je založena na pětidobých opakujících se stopách, které tvoří pravidelný dvanáctislabičný verš (4 | 4 | 4).

*Chant à 3*

La bru- ne let- te vi- o- let- te re- flo- rit,

La bé- le pein- te Pri- me- vé- re s'en vient,

Ra- mé- ne fleurs que le Ze- phi- re nour- rit,

Le pa- re- ment de la nou- vel- le sai- zon.

Následuje: *Rechant à 3 – Reprise à 5*

PŘ. Č. 38 – CLAUDE LE JEUNE – JEAN-ANTOINE DE BAÏF: *LA BRUNELETTE VIOLETTE REFLORIT*  
(„LE PRINTEMPS“, č. 26); CD – č. 13

Celá sbírka *Le Printemps* je vystavěna podle klíče postupného použití modů, což v dané době byla běžná kompoziční praxe. Při ní se skladatelé od sebe

odlišovali pouze ve volbě jednoho ze tří systému výkladu modů. Le Jeune i v jiných sbírkách kompozic řazených podle modů používá Zarinovo řešení – nejenom převzetí Glareanova rozšířeného systému 12 modů, ale zejména Zarinova pozdějšího řazení, v němž první autentický modus začíná na *ut* (C).<sup>52</sup>

Několik zhudebnění Baïfovy „rozměřené“ populární básně *Une puce j'ay dedans l'oreille* umožňuje komparační analýzu, která by především měla prokázat, do jaké míry veršová prozodie *vers mesurez* svazovala kompoziční svobodu skladatele a nakolik se kompoziční mistrovství Le Jeuna vydělovalo od jiných skladatelů. Baïfova báseň je francouzským překladem do *vers mesurez* italské *villote* „No pulice m'entrato nell'orecchia“, která byla vydána v roce 1550 ve zhudebnění italského skladatele Baldassara Donata.<sup>53</sup> Oblíbenost textu byla bezpochyby dána jeho erotickou aluzí – *avoir la puce à l'oreille* = mít milostná svrbění.

Na rozdíl od *chansonnettes* v *Le Printemps* střídá struktura básně *Une puce j'ay dedans l'oreille* trojdobé a čtyřdobé metrické řady<sup>54</sup> (viz ukázkou na s. 212).

Zhudebnění od Le Jeuna dodržuje zásady *musique mesurée*: dlouhé a krátké slabiky jsou přesně přeneseny do hudebního rytmu a notový zápis nepoužívá tradiční menzuru (Př. č. 39). Trocheje jako rychlé stopy určují rychlé tempo, což se projevuje v nepřítomnosti jakéhokoli zdobení ve strofě. V refrénu je na slovech *retire-la moi* použit jeden z dalších výrazových prostředků, jímž Le Jeune obohacoval hudební rytmickou strukturu: v krátkém úseku kompozice dochází k dvojnásobnému zkrácení hlavního rytmického poměru (v moderním přepisu se z půlové rytmické hodnoty stává čtvrtová a ze čtvrtové se stává osminová). Tento způsob modifikace časového vzorce veršové prozodie uplatňoval Le Jeune při zhudebnění *vers mesurez* poměrně často.

<sup>52</sup> Seřazení kompozic podle Zarinova systému modů Le Jeune uplatnil ještě ve sbírkách *Dodécacorde* (vydána 1598) a *Octonaires* (1606). K tomuto tématu srov. His, Isabelle: *Claude Le Jeune (v. 1530-1600). Un compositeur entre Renaissance et baroque*. Actes sud, Arles 2000, s. 189-193.

<sup>53</sup> Donatovo zhudebnění se nachází v jeho *Primo libro di canzon villanesche alla napolitana a quatro voci* (Venetia, Gardane 1550).

Baïf do francouzštiny přeložil a do *vers mesurez* „převvedl“ řadu anonymních italských *canzonette*, *villote* a *villanelle alla napolitane*, z nichž některé byly zhudebněny. Toto téma podrobně zpracovala Isabelle His: *Les modèles italiens de Claude Le Jeune*. In: *Revue de Musicologie*, Paris 1991, č. 1, s. 25-58; *Claude Le Jeune (v. 1530-1600). Un compositeur entre Renaissance et baroque*. Actes sud, Arles 2000 (3. kap. „L'Italianism musical“, s. 179-238).

<sup>54</sup> V této básni se ve verších střídají trocheje a anapesty. Trochej je krátká třídobá stopa, v níž by přízvuk na dlouhou slabiku následoval velmi rychle za sebou, a proto se trocheje z hlediska přízvuku spojovaly po dvou do tzv. dipodie, takže metrum tvořily dva trocheje. Z hlediska hudební interpretace to znamená, že hlavní hudební přízvuk by neměl dopadat na každou půlovou notu, ale na první, třetí, pátou atd. Ve druhém verši je trochej vystřídán anapestem. Podle Miloslava Okála však v takových případech anapest často nebýval čtyřdobou stopou, která má přízvuk na dlouhé slabice, ale jako stopa vznikající z trocheje (z dlouhé trochejské slabiky vznikly dvě krátké; krátká trochejská slabika byla alogovaná na dlouhou) má nepravidelně přízvuk na první krátké slabice (Okál, Miloslav: *Antická metrika*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1990, s. 31-32). Znalost tohoto vztahu mezi trochejem a anapestem by měla ovlivnit rozmístění hudebních přízvuků při realizaci *musique mesurée*, u níž se toto propojení řad stop objevuje.



Une puce j'ay dedans l'oreille hélas!  
 Qui de nuit et de jour me fretill' et me mord  
 Et me fait devenir fou  
 Nul remède n'y puis doner  
 Je cours de ça je cours de là  
 Retire-la moy je t'en pri  
 O toute belle secour moy.

Quand mes yeux je pense livrer au someil  
 Elle vient me piquer, me demange, et me poind,  
 Et me garde de dormir  
 Nul remède...

D'une vieille charmeresse ayde me suis,  
 Qui guérit tou-le monde et de tout guerissant,  
 Ne m'a sceu me guerir moy  
 Nul remède...

Bien je sçay que seule peux guerir ce mal  
 Je te prie de me voir de bon oeil, et vouloir  
 M'amolir ta cruauté  
 Nul remède...

J'ay souvent dedans l'oreille farfouillé,  
 Ni je n'ay par amour, ni par art su trouver  
 La maniere de l'oster.  
 Nul remède...<sup>55</sup>

<sup>55</sup> Mám v uchu blechu, ach!

která dnem i nocí sebou hází a kouše  
 a dohání mě k šílenství.  
 Žádný lék na to není,  
 běhám sem a tam,  
 zbav mě jí, odstraň ji, prosím tě.  
 Ó, krásko, pomoz mi.

(slovesa *ôter* a *retirer* kromě významu odstranit také znamenají svléknout, svést [ženu], stáhnout)

Když se mi začínají zavírat víčka,  
 přichází, aby mě píchala, svědila a mučila,  
 a nenechala mě spát.  
 Žádný lék ...

Hledal jsem pomoc u staré kouzelnice,  
 která každého vyléčí, ale i přes všechnu moc  
 mě nemohla vysvobodit.  
 Žádný lék ...

U- ne pu- ce j'ay de- dans l'o- reille he- las! Qui de nuit et de jour

U- ne pu- ce j'ay de- dans l'o- reille he- las! Qui de nuit et de jour

U- ne pu- ce j'ay de- dans l'o- reille he- las! Qui de nuit et de jour

U- ne pu- ce j'ay de- dans l'o- reille he- las! Qui de nuit et de jour

me fre- til- le et me mord, et me fait de- ve- nir fou. Nul re- me-

me fre- til- le et me mord, et me fait de- ve- nir fou. Nul re- me-

me fre- til- le et me mord, et me fait de- ve- nir fou. Nul re- me-

me fre- til- le et me mord, et me fait de- ve- nir fou. Nul re- me-

de n'y puis don- ner. Je cours de là,

de n'y puis don- ner. Je cours de ça, je cours de là,

de n'y puis don- ner. Je cours de ça, je cours de là, re- ti- re la moy,

de n'y puis don- ner. Je cours de ça, re- ti- re la moy,

Dobře vím, že pouze ty mně můžeš pomoci,  
velmi tě prosím, měj se mnou soucit, krasavice,  
a zeslab svou krutost.  
Žádný lék ...

Často jsem se škrábal v uchu,  
ale ani láska, ani umění nebyly způsobem,  
jak ji odstranit (svléknout).  
Žádný lék ...



re-ti-re la moy je t'en pri. O - - tou-te bel-le se-cour moy.  
 re-ti-re la moy je t'en pri. O tou-te bel-le se-cour moy.  
 je t'en pri. O - - - tou-te bel-le se-cour moy.  
 je t'en pri. O - - - tou-te bel-le se-cour moy.

PŘ. č. 39 – CLAUDE LE JEUNE – JEAN-ANTOINE DE BAÏF: *UNE PUCE J'AY DEDANS L'OREILLE* (CD – č. 14)

Zhudebnění této Baïfovy básně od Fabrice Marina Caietaina (Př. č. 40), italského skladatele žijícího ve Francii, naopak vychází z uplatnění tradiční menzury, v rámci níž se střídá dvojdobé a trojdobé hudební metrum. Dodržování principu *musique mesurée* je tak ve strofě pouze zdánlivé, protože půlové a čtvrtové rytmické hodnoty se ve dvou- a trojdobém metru neshodují. Nicméně Caietainovo metroritmické řešení je dokladem jednoho ze způsobů, který skladatelé používali v „akademických“ počátcích hledání výrazových prostředků pro zhudebnění *vers mesurée*. Toto řešení tedy ještě neznamená radikální rozchod s tradičním dobovým metroritmickým myšlením.

Při jedné ze svých návštěv Paříže v první polovině sedmdesátých let 16. století básně *Une puce j'ay dedans l'oreille* zhudebnil ve stylu *musique mesurée* také Orlando di Lasso [CD – č. 15].<sup>56</sup> Přestože neexistují přímé důkazy o jeho aktivitách v rámci Akademie, je jeho zhudebnění básně svědectvím, že se o nový kompoziční styl zajímal.

V několika kompozicích Le Jeune použil Vicentinovu metodu použití chromatického rodu. Ve Francii zprostředkoval znalost Vicentinova spisu *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555) Pierre Sandrin, který s Vicentinem působil v kapele Hippolita II. d'Este ve Ferrare. V roce 1572 byl v monumentální pařížské antologii *Mellange de chansons*<sup>57</sup> vydán Vicentinův chromatický madrigal *Passa la nave mia* jako jediná italská kompozice.<sup>58</sup> Pařížský vydavatel Le Roy napsal Orlandu di Lassovi v dopise z roku 1574, že francouzský král Karel IX. pojal zálibu (*quelque goust*) ve Vicentinově chromatické hudbě.<sup>59</sup>

<sup>56</sup> *Ensemble Janequin* při hudební realizaci používá jako výrazový prostředek již zmíněné témbrové proměny hlasu.

<sup>57</sup> *Mellange de chansons tant de vieux auteurs que des modernes, a cinq. six. sept. et huict parties*. Paris, Le Roy et Ballard, 1572. Do této antologie bylo zařazeno také 7 Le Jeunových kompozic.

<sup>58</sup> Do této antologie bylo zařazeno také sedm Le Jeunových chansonů.

<sup>59</sup> Kaufmann, Henry W.: *The Life and Works of Nicola Vicentino*. Dallas 1966, s. 42.

Superius  
U- ne pu- ce j'ay de- dans l'o- reille he- las Qui de nuit et de jour

Contraténor  
U- ne pu- ce j'ay de- dans l'o- reille he- las Qui de nuit et de jour

Ténor  
U- ne pu- ce j'ay de- dans l'o- reille he- las Qui de nuit et de jour

Bassus  
U- ne pu- ce j'ay de- dans l'o- reille he- las Qui de nuit et de jour

me fre- tille et me mord Et me fait de- ve- nir fou Nul re- mè- de n'y

me fre- tille et me mord Et me fait de- ve- nir fou Nul re- mè- de n'y

me fre- tille et me mord Et me fait de- ve- nir fou Nul re- mè- de n'y

me fre- tille et me mord Et me fait de- ve- nir fou Nul re- mè- de n'y

puis don- ner, Je cours de ça, je cours de

puis don- ner, Je cours de ça, je cours de

puis don- ner, Je cours de ça, je cours de là

puis don- ner, Je cours de ça, je cours de là



là Os- te la moy re- ti- re la moy je t'en pry, O

là Os- te la moy re- ti- re la moy je t'en pry, O

Os- te la moy re- ti- re la moy je t'en pry, O

Os- te la moy re- ti- re la moy je t'en pry, O

tou- te bel- le se- cours moy O tou- te bel- le se- cours moy.

tou- te bel- le se- cours moy O tou- te bel- le se- cours moy.

tou- te bel- le se- cours moy O tou- te bel- le se- cours moy.

tou- te bel- le se- cours moy O tou- te bel- le se- cours moy.

PŘ. Č. 40 – FABRICE MARIN CAIETAÏN – JEAN-ANTOINE DE BAÏF: *UNE PUCE J'AY DEDANS L'OREILLE*  
(CD – č. 16)

V chromatickém airu na text ódy Gilla Duranta *Qu'est devenu ce bel oeil* používá Le Jeune chromatický rod přesně podle Vicentinova způsobu. Charakteristickými intervaly pro chromatický rod jsou malá tercie a půltón, a naopak zakázanými intervaly jsou celý tón a velká tercie. Tato pravidla Le Jeune v celém airu přísně dodržuje – v žádném z hlasů se nesmí vyskytovat postup zakázaným intervalem (Př. č. 41).

Qu'est de- ve- nu ce bel oeil qui mon ame é- clai- roit ja de ses rays,  
 Qu'est de- ve- nu ce bel oeil qui mon ame é- clai- roit ja de ses rays,  
 Qu'est de- ve- nu ce bel oeil qui mon ame é- clai- roit ja de ses rays,

Dans qui l'a- mour re- trou- voit ses fle- ches, fla- mes et traits?  
 Dans qui l'a- mour re- trou- voit ses fle- ches, fla- mes et traits?  
 Dans qui l'a- mour re- trou- voit ses fle- ches, fla- mes et traits?

Qu'est la bou- che'or de- ve- nu et ce ris si mi- gnard, et ce dis- cours?  
 Qu'est la bou- che'or de- ve- nu et ce ris si mi- gnard, et ce dis- cours?  
 Qu'est la bou- che'or de- ve- nu et ce ris si mi- gnard, et ce dis- cours?

Dont ma maitresse a- tra- poit les plus farouche en a- mours?  
 Dont ma maitresse a- tra- poit les plus farouche en a- mours?  
 Dont ma maitresse a- tra- poit les plus farouche en a- mours?

PŘ. Č. 41 – CLAUDE LE JEUNE – GILLES DURANT: AIR *QU'EST DEVENU CE BEL OEIL*  
 – PŘÍSNÉ UPLATNĚNÍ CHROMATICKÉHO RODU VE VŠECH HLASECH (CD – Č. 17)

Vztah básníka a hudebníka byl hlavním tématem hudebního humanismu. Míra jednoty poezie a hudby tak patřila mezi hlavní atributy chápání rozdílu mezi antickou a „moderní“ hudbou. S postupným objevováním antických pramenů se potvrzovalo, že starobylé autority nedělaly rozdíl mezi hudbou a poezií.<sup>60</sup> Antický ideál jednoty poezie a hudby podnítil četné humanistické skupiny k hledání řešení, které většinou zavrhovalo dosavadní spojení slova a hudby, a naopak přinášelo v rychlém sledu řadu inovací vyjadřovacích prostředků. Claude Le Jeune byl již svými současníky považován za novodobého Orfea, jehož zhudebnění *vers mesurez* na posluchače působilo tak silně, že tyto účinky byly pokládány za obnovení antického ideálu.<sup>61</sup> „Rozměřený verš“ současně skladatele přinutil k odmítnutí celé polyfonní tradice (a zejména imitačního kontrapunktu), protože účinek veršových stop se může projevit pouze při simultánním deklamování rytmu ve všech hlasech. Výsledkem je proto homofonní faktura se syrrytmickým pohybem a souzvukem hlasů, jejichž kolísající počet se může pohybovat od tří do sedmi i v rámci jedné kompozice, přičemž toto odlehčení nebo zatížení faktury v rámci obsahového členění verše je výrazným inovačním rysem tvorby Clauda Le Jeuna.

<sup>60</sup> Vlivným zdrojem byl zejména (Pseudo-)Plutarchův spis „De musica“, který byl poprvé vydán v roce 1507 v překladu Carla Valgulia; další vlivné vydání Valguliova překladu vyšlo pod názvem *In Plutarchi Musicam, ad Titum Pyrrhinum*, in: *Plutarchi Chaeronei...Opuscula (quae quidem extant) omnia*, Basel 1580.

<sup>61</sup> Je dochováno několik dobových svědectví o účincích skladeb Clauda Le Jeuna na posluchače. Nejvýznamnější je zřejmě zpráva obsažená v komentářích k životu Apollonia z Tyany od Artuse Thomase (byl přítelem Le Jeuna) o zázračných účincích Le Jeunovy hudby, která se v roce 1581 provozovala při příležitosti svatby vévody de Joyeuse s královninou nevládní sestrou Marií Lotrinskou (*Philostrate de la vie d'Apollonius Thyaneen (...) enrichie d'amples commentaires par Artus Thomas Sieur d'Embry*, Paris 1611, I, s. 282). Výběr dochovaných zpráv o zázračných účincích kompozic Le Jeuna komentuje a cituje Isabelle Hisová: *Claude Le Jeune (v. 1530–1600). Un compositeur entre Renaissance et baroque*. Actes sud, Arles 2000, s. 281–283.

## VIII. Německé hudební poetiky

### 1. MUSICA POETICA

Vedle klasické naukové dvojice *musica theorica*, *musica practica* se u německých autorů objevila *musica*, která byla nazvána *poetica* a která leží někde mezi prvními dvěma jmenovanými. Toto rozdělení „hudby“ se zřejmě poprvé objevilo ve spise *Rudimenta musicae planae* (1533), jehož autorem byl Nicolaus Listenius, který také v dalším spise *Musica* (1537) podal první definici „hudební poetiky“.<sup>1</sup>

*„Poetica, quae neque rei cognitione, neque solo exercitio contenta, sed aliquid post laborem relinquit operis, veluti cum a quopiam Musica aut Musicum carmen conscribitur, cuius finis est opus consumatum & effectum. Consistit enim in faciendo siue fabricando, hoc est in labore tali, qui post se etiem, artifice mortuo opus perfectum & absolutum relinquat. Unde Poeticus Musicus, qui in negotio aliquid relinquendo versatur.“*

*„Poetika nepátrá po poznání věcí ani po jejich praktické stránce, ale je tím, co žije za nějakým dílem po vykonané práci. Například když někdo napíše hudbu nebo hudební píseň, pak cílem této činnosti je dokončené a působící dílo, protože je založeno na určitém druhu práce, která nezmxizí ani po smrti umělce – je to tedy dokonalé a absolutní dílo. Proto je hudební poeta člověk, který se věnuje povolání, které za sebou něco zanechává.“*

Faksimile této strany je přetištěna in: MGG 9 (1961), heslo *Musica theorica, practica, poetica*, Martin Ruhnke, s. 954

Právě u Listenia se také poprvé objevuje výraz *opus absolutum* (viz zvýrazněnou část latinské citace), který může znamenat kompozici, která není závislá na cantu firmu, což mělo podstatný význam pro další vývoj moteta.

Název *Musica poetica* jako označení pojednání se poprvé objevuje v rukopisném spise Heinricha Fabera z roku 1548. O takřka půl století později Seth Calvisius spojil hudební tvorbu zejména s melodií a použil staronový termín *melopoiia*, aby v titulu zdůraznil, že bude pojednávat především o pravidlech utváření melodie v rámci nauky, která se nazývá *musica poetica: Melopoiia sive*

<sup>1</sup> Určitý okruh antických řeckých spisů o harmonice používal pro nauku o hudební tvorbě označení *melopoiia* ve významu hudební skladba. Latinský překlad *musica poetica* se v okruhu německých humanistů začal používat pro tu oblast hudebních spisů, které především pojednávaly o pravidlech hudebního tvoření.

Významově velmi blízko k výrazu *musica poetica* má zvláštní řecký výraz *musurgia*, který zdánlivě poprvé použil až jezuita Athanasius Kircher ve dvousvazkovém spise *Musurgia universalis* (Roma 1650); ale již v roce 1536 vyšel ve Strasbourgu spis *Musurgia seu praxis Musicae*, u něhož je jako autor uveden Ottmar Luscinius; pojednání je však překladem ve své době populární hudební příručky *Musica getutschit* (Basel 1511) Sebastiana Virdunga – *musurgos* znamená ten, kdo tvoří hudbu; základem je výraz *theurgos*, tvůrce.



*melodiae contende ratio, quam vulgo Musicam poeticam vocant (Melopoiia, aneb metoda melodické kompozice, která je obecně nazývána musica poetica), Erfurt 1592.*<sup>2</sup>

Jako označení melodických postupů výraz *melopoiia* používá Kleonidés (cca 1. stol. př. n. l.) ve spise *Eisagóge harmoniké (Úvod do harmoniky)*.<sup>3</sup> „Melodie“ jsou uspořádány do čtyř druhů v rámci jednoho ze čtyř typů modulace (*metabolé*), který měl vliv na proměny *ethosu*. Čtyři druhy různých melodických postupů se nazývaly: *agóge* (lat. *ductus*),<sup>4</sup> *ploké* (lat. *complexus, nexus*), *petteia* (lat. *lusus, pettia*), *toné* (lat. *firmitudo, extensio*). Řecký princip *melopoiia* jako jeden z typů modulace byl přenesen do terminologie polyfonní kompozice v anonymním pojednání, které je označováno jako „anonym z Besançonu“ a jehož vznik je umisťován mezi léta 1559 a 1571.<sup>5</sup> Přestože již před polovinou 16. století mnozí hudebníci mysleli v rétorických termínech, první výskyt termínu *figura* v hudebních souvislostech se objevuje až v tomto anonymním pojednání. Kleonidovy čtyři druhy melodických postupů jsou zde uvedeny jako melodické figury (*figurae melopaejas*) s krátkými definicemi. *Ploke* je převáděno do latiny jako *copulatio* s poznámkou, že lidoví kantoři tuto figuru nazývají *fuga*. *Tone* (lat. *extensio*) je opakování stejné myšlenky na různých místech ve stejných intervalech. *Agoge* (lat. *ductus*) je spojený pohyb následných tónů. *Petteia* (lat. *pettia*) je postup skokem (čili větším intervalem). Jako u všech slovních popisů hudebních postupů i v tomto případě bez konkrétních příkladů spíše tušíme skutečný hudební „význam“ vyjmenovaných melodických figur. V každém případě jsou však popisovány jako čtyři způsoby komponování melodie, aniž by anonymní autor tyto melodické figury spojoval s výrazovou funkcí.<sup>6</sup>

<sup>2</sup> Seth Calvisius v tomto spisu u některých témat (například v pojednání o modech a kadencích) vychází z Zarlina, ale podstatně ho zjednodušuje pro potřeby studentů školy, kde je hudba vyučována jako jedna z klasických disciplín.

<sup>3</sup> Kleonidovo pojednání přeložil z řečtiny Giorgio Valla a v latinském překladu jako *Cleonidae harmonicum introductorium* bylo dostupné od roku 1497 (Venetia, Sim. Papiensis, 1497).

<sup>4</sup> První pokus o překlad řeckých výrazů z Kleonidova pojednání učinil Giorgio Valla. První latinský výraz pochází z Vallova překladu, druhý je buď latinským překladem nebo transliterací, který byl používán v okruhu německých humanistů.

<sup>5</sup> Srov. Palisca, Claude V.: *A Clarification of Musica reservata in Jean Taisnier's Astrologiae, 1559*. In: *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*. Clarendon Press, Oxford 1994, s. 273–274. Celé anonymní pojednání jako *De musica* bylo otištěno v materiálech Besançonského synodu (1571), které vydali Johann F. Schannat – Joseph Hartzheim: *Concilia Germaniae* (Cologne, J. W. Krakamp & haeredum Christiani Simonis, 1759–1775, VIII, s. 203–205). Palisca v uvedeném studii také uvádí argumenty pro datování anonymního pramenu v rozpětí let 1559–1571.

<sup>6</sup> Kleonidův spis obsahuje 15 oddílů, z nichž závěrečné pojednávají o zmíněných čtyřech typech modulací (*metabolé*). Modulace zvaná *kata melopoiian* se týká proměn *ethosu* z takzvaného *systaltického*, který oslabuje duši a vede k nemůžnosti, do *diastaltického*, který naopak duši uvádí do vznešenosti, mužnosti a povzbuzuje ji k heroickým činům. Prostřední *hésichastický ethos* duši uklidňuje. *Melopoiia* je jako jeden z principů modulace utvářena různými melodickými postupy. Kleonidés je charakterizuje následovně: *agóge* je postup nebo kráčení po sousedních tónech; *ploké* je melodický skok; *petteia* opakování tónu a *toné* prodloužení tónu na několik dob.

Významný vliv Calvisiova systematického pojednání o pravidlech utváření melodie se projevil u Johanna Keplera, který ve třetí knize *Harmonice mundi* (*Harmonie světa*), 15. kapitole<sup>7</sup> hledá spojitost mezi afekty a částmi melodie, kterými jsou melodické figury, které uvádí v pořadí *agoge*, *tone*, *petteia*, *ploke*. Každá figura podle Keplera již naznačuje určitý afekt, který popisuje metaforicky: *agoge* vyjadřuje prostotu a jednoduchost, *ploke* sytost (první přirovnává k tělu a druhou k barvě), *tone* svým trváním napíná pozornost, *petteia* vede k obveselení a k povzbuzení. Tyto melodické figury jsou obecné z hlediska přiřazení k afektům a zejména se tedy podle Keplera nemění se změnou modu. Odkazuje na rozdělení figury *agoge* na dva druhy u Vincenza Galileia<sup>8</sup>: první směřuje vzhůru, druhý klesá dolů. První tak poskytuje výraz radosti, štěstí, druhý naopak smutku a lítosti. Protože Kepler deklaruje, že mu v této kapitole půjde o zjištění příčiny věcí, vysvětluje tyto odlišné afekty jako přirozené, protože jsou vyvolány odlišným pohybem. V nízké poloze se tón vytváří pomalým pohybem, ve vysoké naopak rychlým. S klesáním tónu se pohyb přibližuje klidu a naopak stoupáním tónu pohyb narůstá. To je příčinou toho, že duch je při smutku apatický a pohyblivým se stává při veselosti. Mimořádný afekt Kepler připisuje melodickému skoku, tedy figuře *petteia*. Zejména při skoku nad kvintu spojuje výraz odvahy, energie, smělosti s mužným afektem, jehož příčina spočívá v trojím řezu celého kruhu v rámci Keplerova hledání původu afektů v geometrickém základu univerza. Ovšem naproti tomu vzestupný skok mollové sexty, který dále pokračuje stoupající *agoge*, vyjadřuje velkou bolest, protože existuje zvuková podobnost mezi tímto melodickým postupem a výrazem nářku. Jestliže Kepler jako příklad hudby, která takový nářek vyjadřuje, uvádí moteto *In me transierunt* Orlanda di Lassa, pak to svědčí o jeho obeznámenosti s německými teoriemi hudební kompozice v rámci *musica poetica*, v nichž je toto Lassovo moteto uváděno jako vzor pro hudební tvorbu. O afektu v souvislosti s výskytem hudebních rétorických figur v Lassově motetě se však Kepler nezmiňuje. O tom, zda je v koncepci *musica poetica* hudební rétorická figura chápána jako výraz afektu, pojednáme podrobněji v následujících odstavcích.

## 2. BURMEISTEROVA NAUKA O HUDEBNÍ KOMPOZICI

První systematické přenesení rétorických figur do hudby nalezneme až u Joachima Burmeistera (1564–1629), pro něhož byl zejména Orlando di Lasso ztělesněním skladatele, jehož kompozice jsou modelem praktického výskytu rétorických prostředků v hudbě. Burmeisterovy spisy o hudební poetice vznikaly jako učebnice hudební kompozice pro studenty, které vyučoval na

<sup>7</sup> Johannes Kepler: *Harmonice mundi libri V* (In: Joannis Kepleri, astronomi Opera omnia, vol. II., Erlangae 1859).

<sup>8</sup> Kepler znal Galileův spis *Dialogo della musica antica, et della moderna* a v *Harmonice mundi* se na něho odvolává právě v 15. kapitole třetí knihy.

městské škole v Rostocku.<sup>9</sup> Na rozdíl od italských učebnic, které patřily do kategorie *musica practica* a rozvíjely především nauku o kontrapunktu, Burmeister utváří systém, který demonstruje, jak vytvořit duchovní vokální kompozici s řečnickými účinky na posluchače. Založena na významu řeckého slova *poiesis* (tvoření, konání) se tak již od svého počátku německá *musica poetica* vzdalovala od tradiční kontrapunktické nauky, protože se především snažila určit postupy pro vytvoření díla jako celku, jenž má soudržnou konstrukci a jednotu, které jsou v prvním plánu vyjádřeny určením tří hlavních částí celku – začátku, středu a konce.

Dosavadní pohled na problematiku hudebních rétorických figur je poznamenán v rámci české muzikologické produkce především tím, že postupuje pozpátku, od pojetí rétorických figur v hudbě v průběhu 17. a 18. století, kde se jim snaží přisoudit hlavní funkci v rámci tzv. barokní afektivé teorie. Hlavní autoritou v tomto obráceném pohledu je zejména Johannes Mattheson (tedy autor první poloviny 18. století), který ovšem na hudební kompozici uplatnil všechny tradiční rétorické disciplíny: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *pronuntiatio*. Prvotní idea „hudební poetiky“ ovšem nevycházela z rétoriky jako celku, ale především rozvíjela disciplínu *elocutio*, která zahrnuje ozdoby a figury.

Burmeisterova nauka o hudební kompozici se postupně vyvíjela ve třech spisech, v nichž během sedmi let postupně docházelo k obohacování a doplňování materiálu a výkladu. Prvním pojednáním je *Hypomnematum*<sup>10</sup> *musicarum poeticae*<sup>11</sup>, které bylo vydáno v Rostocku roku 1599. Rozšířenější verze vyšla také v Rostocku roku 1601 pod názvem *Musica αυτοσχεδιαστικη* (*Musica autoschediastike*)<sup>12</sup>. Přestože řecký výraz *autoschediastike* odkazuje k významu ně-

<sup>9</sup> Ve funkci *praeceptor classicus* působil Burmeister v městské škole v Rostocku šest let.

<sup>10</sup> Jeden z významů výrazu *hypomnematum* („vedoucí k zapamatování“) v názvu spisu odkazuje k hlavnímu záměru, se kterým Burmeister psal školní hudební učebnice – látka musí být vysvětlena tak, aby si ji student dokázal zapamatovat. Tento úkol mají ve všech Burmeisterových spisech plnit oddíly, které právě pod označením *hypomnemata* uzavírají jednotlivé kapitoly. Jsou jednak komentářem k probrané látce v kapitole (podle vzoru řeckých komentářů k Aristotelovi, které byly označovány *hypomnemata*), jednak svým výkladem mají dále vysvětlit předcházející definice a látku tak pevně „usadit“ do paměti.

<sup>11</sup> Celý název spisu zní: *Hypomnematum musicae poeticae a Magistro Joachimo Burmeistero, ex Isagoge cuius et idem ipse auctor est, ad chorum gubernandum, cantumque componendum conscripta, synopsis* (Komentář k hudební poetice magistra Joachima Burmeistera, od úvodního autorova pojednání až k těm, která byla napsána pro řízení sboru a komponování hudební vokální skladby), Rostock, Stephan Myliander, 1599.

<sup>12</sup> Celý název spisu zní: *Musica αυτοσχεδιαστικη quae per aliquot accessiones in gratiam philomusorum quorundam ad tractatum de hypomnematibus musicae poeticae ejusdem auctoris σποραδικην quondam exaratas, unum corpusculum concrevit, in qua redditur ratio I. Formandi et componendi harmonias II. Administrandi et regendi chorum III. Canendi melodias modo hactenus non usitato* (*Musica autoschediastike, která prostřednictvím několika namátkou formulovaných doplňků k autorovu pojednání Hypomnematum musicae poeticae dospěla k malému svazku k užítku milovníků hudby; poskytuje metodu pro (1) utváření a komponování harmonických částí, (2) pro vedení a řízení sboru, (3) pro zpívání melodií v dosud nepoužívaném způsobu*), Rostock, Christoph Reusner, 1601.

Výraz *autoschediastike* je zřejmě odvozen od řeckého slova *autoschediastikos* ve významu „nepřipravený“, „improvizovaný“.

čeho náhodného, Burmeisterův spis nepojednává o hudební improvizaci, ale spíše svým názvem odkazuje k nesystematickému doplňování poznámek k předcházejícímu pojednání. Poslední a také konečnou verzí Burmeisterovy učebnice hudební kompozice je *Musica poetica*<sup>13</sup>, vydaná v Rostocku v roce 1606. Přestože se Burmeister ve všech třech spisech odvolává na řadu antických i dobových autorů, nebo je cituje, nevyskytuje se v tomto seznamu jméno Lucas Lossius, který je autorem pojednání o rétorice *Erotemata Dialecticae et Rhetoricae Philippi Melanchthonis*, které vyšlo čtyřikrát v rozmezí let 1552 až 1588.<sup>14</sup> Philipp Melanchthon, na něhož se název Lossiova spisu odvolává, byl autorem důležitých rétorických pojednání, která významně zapůsobila na rozvoj humanismu v okruhu německého protestantismu.<sup>15</sup> Samotný Lossius byl Burmeisterovým učitelem gramatiky a rétoriky během jeho studií v Lüneburgu. Oba autory lze pokládat za hlavní zdroje Burmeisterovy rétorické zkušenosti a samotného učebnicového typu textu. *Musica poetica* je především přenesením rétorické teorie na metodu analyzování hudebních děl, z níž má čtenář nabýt zkušenosti se zásadami tvorby vokálního hudebního díla. Proto jsou jednotlivé kapitoly poučkami o notaci, používání klíčů, typech kontrapunktu, systému posuvek (akcidentálů), kadencích, hudebních modech. Nejrozsáhlejší část je ovšem věnována hudebním ozdobám a figurám (*ornamentum sive figura musica*), které jsou rozděleny podle výskytu na harmonické, melodické a společné v harmonii i melodii.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Celý název spisu zní: *Musica poetica: definitionibus et divisionibus breviter delineata, quibus in singulis capitibus sunt hypomnemata praeceptionum instar συνοπτικως addita edita studio & opera M. Joachimi Burmeisteri, Lunaeburg, Scholae Rostoch. Collegae Classici. Rostock, Stephan Myliander, 1606.*

<sup>14</sup> Seznam všech citovaných autorů uvádí Benito V. Rivera v úvodu k anglickému překladu Burmeisterovy „Hudební poetiky“ (Joachim Burmeister: *Musical Poetics*. Ed. Claude V. Palisca, Yale University Press, New Haven 1993, přel. Benito V. Rivera), *Introduction*, xlvi.

<sup>15</sup> Philipp Melanchthon: *Elementorum rhetorices libri duo*. Wittenberg 1542.

<sup>16</sup> *Musica poetica* je rozčleněna do 15 kapitol, přičemž některé kapitoly zabírají pouze několik řádek (např. kap. 10, 11, 13).

1. de characterismo (notace)
2. de vocibus (vokální hlasy)
3. de doctrina sonorum (systém tónových výšek)
4. de consonantiarum syntaxi (spojování konsonancí)
5. de clausulis (kadence)
6. de modis (mody)
7. de transpositione (transpozice)
8. de ratione inchoandi modulamina (metoda zahájení hudebního úseku)
9. de fine melodiarum et harmoniarum (zakončení melodii a harmonií)
10. de applicatione textus (seřazení textu)
11. de orthographia (pravopis)
12. de figuris seu ornamentis (figury a ozdoby)
13. de generibus carminum et antiphonarum (rod vokálních skladeb a typy polyfonie)
14. de analysi (analýza)
15. de imitatione (imitace)

DISCANTUS.

Redu.

B 3

Reductio.

r	r	f	g	a	a	a	a
ddc	*bc	cad	dd	de	ff	c	fcfgfede f
r	r	a	Gc	cad	dcbc	d	dd
r	r	DDc	*BG	FD	a	D	D

---

a	a <b>b</b>	a <b>ag</b> f	c <b>fg</b> a	* <b>b</b> e <b>b</b> a	a	
e	* <b>f</b> g	f <b>c</b>	c <b>d</b> g	a <b>a</b> f <b>c</b>	* <b>f</b>	
-d	* <b>c</b>	d <b>d</b>	d <b>a</b>	G <b>*b</b> e	-e <b>d</b> * <b>c</b>	d
A	D <b>G</b>	D <b>F</b>	C <b>G</b> E	a <b>G</b> F <b>D</b> A	D	

Př. č. 42 – DVA TYPY NOTACE POUŽÍVANÉ JOACHIMEM BURMEISTEREM

Burmeister v zapisování notových příkladů kombinuje dva typy notace. První je bílá menzurální notace (Burmeister ji označuje jako *notarum* – charakterizuje ji jako notaci, která používá notovou osnovu a tónové výšky jsou vyjádřeny symboly hudebních tónů, které jsou od sebe odděleny prostřednictvím stejně vzdálených linek); druhá je typem tzv. německé varhanní tabulatury (Burmeister ji označuje jako *literarum*, tedy „písmennou“ – tónové výšky jsou vyjádřeny písmeny). „Písmennou“ notaci považuje Burmeister za kompaktnější a lépe sloužící k pochopení nauky ve spise, který je především zaměřen pedagogicky. O tom nakonec svědčí i podrobný popis zásad používání „písmenné“ notace v 1. kapitole. Na stejném příkladu<sup>17</sup> (strany 13–14) demonstruje rozdíl mezi oběma typy notací a dále ve spise používá především „písmennou“ notaci (Př. č. 42).

Důležitou funkci v utváření modů Burmeister připisuje tónu, který nazývá *emmeles*.<sup>18</sup> Modus totiž podle něho konstituují pouze některé tónové výšky, které označuje jako „hlavní“ (*principii*), „střední“ (*emmesepistrophus*) a „dvojitě hlavní“ (*principii duplus*). Takto označené tónové výšky v podstatě tvoří hlavní kostru každého modu (v rámci tradice Burmeister také rozdělují mody na plagální a autentické). Symetrické tělo modu je vytvořeno dělením oktávy na dvě části, a poté rozdělením kvinty (*diapente*) opět na dvě části. Právě tento dělicí tón kvinty Burmeister označuje jako *emmeles*. Jako příklad uvádí melodii *Wol dem der in Gottes Furchten stehet* (Př. č. 43), jejíž výškové kvality jsou vymezeny tóny *c'* a *c''* jako hranicemi oktávy (*diapason*). K těmto tónům je přidáno *g'*, které je stejně jako *e'* (*emmeles*) „středním hlavním“ tónem mezi „středními“ tóny melodie.

Wohl dem, der in Got-tes Furcht steht und der auf sei-nen  
 We-gen geht; dein ei-gen Hand dich näh-ren soll, so lebst du  
 recht und geht - - - dir wohl.

PŘ. Č. 43 – MELODIE *WOL DEM DER IN GOTTES FURCHTEN STEHET*,  
 NA NÍŽ BURMEISTER DEMONSTRUJE *EMMELES* (CD – Č. 18)

<sup>17</sup> Burmeister: *Op. cit.*, s. 46–47.

<sup>18</sup> Jeden ze čtyř typů modulací (*metabolé*), které Kleonidés popisuje, se nazývá *kata tonon* a týká se proměn struktury modu, které byly výsledkem používání tzv. „podobných tónů“ označovaných jako *emmeles*. Tyto *emmeles* měly při provedení modulace především zajistit libozvučnost.

V poznámce o používání modů se Burmeister věnuje tradičnímu tématu vhodnosti či přiměřenosti modů k určitým obsahům. Nejprve ovšem zdůrazňuje, že v zásadě by melodie neměly překročit hranice vymezené oktávou modu. Pokud se tyto hranice mají uvolnit, nesmí se tak nikdy stát na úkor zá-sahu do charakteristiky modu. Takovou výjimku přirovnává k řeckému přísloví „jedna vlašťovka jaro nedělá“ (μια χελιδων εαρ ου ποιει [*mia chelidon ear ou poiiei*]).<sup>19</sup> Burmeister si v tomto odkazu zřejmě pohrává s aluzí, když volí přísloví, v němž se objevuje slovo *poiiei*, které je současně základem slova poetika, kterou koncipuje jako návod k tvorbě hudebního díla. Odvolává se na Aristotela, Aristoxena, Plutarcha a jako mnozí před ním upozorňuje, že truchlivé, bolestné a lamentové projevy by vůbec neměly být používány do radostných námětů a obráceně. Závažným námětům jsou spíše přiměřené takové mody, jejichž tón *emmeles* uzavírá púltón (*quorum sonus emmeles semitonium claudens*).<sup>20</sup> Takovými mody jsou dórský a hypodórský, protože *emmeles* (tón *F*) je v tomto případě vyšším tónem púltónu (*E–F*), a proto uzavírá vzestupný púltónový postup. Burmeister používá výraz „uzavírat“ právě v tomto smyslu jako označení druhého tónu vzestupného melodického intervalu. Pokud ovšem *emmeles* začíná púltónem (tedy je prvním tónem vzestupného melodického intervalu) a v melodii se vyskytuje častěji, pak jsou tyto mody přiměřené pro vyjádření veselých a vzrušených námětů (mixolýdický a hypomixolýdický modus). Pokud ovšem *principium* a *principium duplum* „uzavírají“ púltón, pak jsou takové mody vhodné pro vyjádření tragických a bouřlivých námětů (lýdický a hypolýdický modus). A naopak pokud *principium* a *principium duplum* začínají púltónem, jsou mody přiměřené k vyjádření lamentových a bolestných námětů (frýgický a hypofrýgický modus). Jónský a hypojónský modus kombinuje „začínání“ a „uzavírání“ púltónu na opěrných bodech modu, a proto se podle Burmeistera hodí k vyjádření umírněných námětů. Burmeister tedy právě v rozmístění púltónů u jednotlivých modů spatřuje hlavní charakteristický moment odlišného *ethosu* modů.

### 3. AFEKT A HUDEBNÍ PERIODA

Burmeister uvádí spis *Musica poetica* odkazem na Euklida, který měl hudební poetiku nazývat *melopoiia* a definovat ji jako používání „témat“ v harmonické „větě“ za účelem vypracování částí, protože jsou to právě jednotlivé části hudby, které nás naučí, jak hudební dílo sestavit do kombinací melodických linií a harmonií, které jsou ozdobeny různými afekty period za účelem nachýlení lidských myslí a srdcí k různým emocím.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Burmeister: *Op. cit.*, s. 132.

<sup>20</sup> Tamtéž.

<sup>21</sup> „*Musica poetica, quam Euclides melopoiian nominat, definitque esse usum harmonicae tractationi subiectorum, ad decorum propositi argumenti, est illa musicae pars, quae carmen musicum docet conscri-*

Základem pro rozvíjení nového teoretického pojetí hudební kompozice byla analýza řady dobových motet, v nichž převládají díla Orlanda di Lassa, kterého Burmeister pokládal za největšího hudebního skladatele všech dob. Záměrem bylo podnítit studenty ke studiu technik a výrazových prostředků, které používali největší skladatelé.<sup>22</sup> Hudební kompozice byla rozčleněna do malých textových úseků, ke kterým měl skladatel hledat podle známých vzorů adekvátní hudební prostředky. Tyto krátké úseky byly důležité z hlediska *hudebního afektu* (*affectio musica*), který Burmeister již v prvním spise definoval jako melodickou nebo harmonickou periodu, která je ohraničena kadencí a která pohne a zapůsobí na lidské duše a srdce.<sup>23</sup> Je to tedy metoda kompozice, která vychází z rozčlenění textu na jeho nejmenší možné významové nebo strukturní fráze, k nimž skladatel hledá přiměřené výrazové prostředky hudby, přičemž základní podmínkou je určitá vnitřní uzavřenost dílčího hudebního úseku označovaného obecně buď jako „perioda“ nebo „hudební afekt“. Kompozice se tak stává směsí velmi různorodých způsobů a technik, které se mohou střídat na poměrně malých plochách. Většina nově zaváděných termínů pro označení některých charakteristických úseků těchto hudebně uzavřených dílčích oddílů vychází z řeckých a latinských názvů rétorických figur a ozdob, částečně je vytvářena samotným Burmeisterem. Nejčastěji používané výrazové prostředky v hudbě, kterou Burmeister analyzuje, je dlouhé trvání průtahů a průchodů, krajní hranice rozsahu hlasů, paralelní postupy (tercií a sext), melodické sekvence, různé typy sborové sazby, kontrast imitační a homofonní faktury, určité druhy melodického a harmonického opakování, deklamační styl, rozdílné typy fugy atd. Kombinace těchto výrazových prostředků vytváří charakter dílčího hudebního úseku, „perio- dy“. Podle dominujícího výrazového prostředku pak dílčí části nebo, jak to vyjadřuje sám Burmeister, harmonické a melodické tvary hudební kompozice dostávají označení, která jsou většinou převzata z názvů rétorických ozdob nebo figur.

*bere, coniungendo sonos melodiarum in harmoniam, variis periodorum affectionibus exornatam, ad animos hominum cordaque in varios motus flectenda.*“ (Burmeister: *Op. cit.*, s. 16)

Benito V. Rivera tuto citovanou latinskou definici našel ve vydání jednoho Euklidova pojednání (Euclid: *Rudimenta musices... Ioanne Penna... interprete*. Paris, Andreas Wechel, 1557, fol. 1r.). Nicméně se zřejmě jedná o často zaměňovaný řecký spis, který je přisuzován jak Euklidovi, tak Kleonidovi.

<sup>22</sup> Které skladatele považoval Burmeister za největší, se dá snadno zjistit z příkladů konkrétních děl motetové hudební literatury, které uvádí k jednotlivým figurám a ozdobám. Vůbec nejčastěji je dává za příklad Orlando di Lasso, několika příklady jsou pak zastoupeni Clemens non Papa, Euricius Dedekind, Jacob Meiland, André Pevernage, Christoph Praetorius, Francesco de Rivulo, Ivo de Vento, Giaches de Wert, Knöfel, Jacob Handl, Jacob Regnart. Uvedení posledních tří skladatelů zřejmě svědčí o Burmeisterově částečné znalosti kompozic v Praze působících hudebníků. Jako příklad použití figury *pleonasmus* uvádí Knöfelovo pětitlasé moteto *Laetifica nos Deus* (moteto pochází ze sbírky *Novae melodiae, octo, septem, sex, et quinque harmonicis vocum... auctore Joanne Knefelio*. Prag, Georg Nigrinus, 1592).

<sup>23</sup> Přesnou citaci uvádí Palisca ve studii *Towards a Musical Definition of Mannerism* (In: *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*. Clarendon Press, Oxford 1994, s. 332 – „*Affectio musica est in Melodia vel in Harmonia periodus clausula terminata, quae animos et corda hominum movet et afficit.*“



Nauku o figurách (12. kapitola, *De ornamentis sive de figuris musicis*) začíná Burmeister definicí:

„*Ornamentum sive figura musica est tractus musicus, tam in harmonia, quam in melodia, certa periodo, quae a clausula initium sumit et in clausulam desinit, circumscriptus, qui a simplici compositionis ratione discedit, et cum virtute ornatiorem habitum assumit et induit.*“

„*Ozdoba nebo hudební figura je hudební tvar<sup>24</sup>, harmonický a melodický, který se vyskytuje v rámci určité periody [textem vymezeného hudebního úseku], která začíná kadencí a kadenci také končí; odlišuje se od jednoduchého způsobu kompozice a pomocí ušlechtilé vlastnosti<sup>25</sup> si osvojuje a získává zdobnější vzhled.*“

Joachim Burmeister: *Musica poetica*, s. 154

Quintilianus podal definici rétorické figury, která je humanistickými rétoriky neustále opakována: „*Figura, jak je jasné už ze jména, je jisté jazykové uspořádání, vzdalující se od běžného způsobu, jenž se nabízí nejdříve.*“<sup>26</sup> Důležité je také stano-

<sup>24</sup> *Tractus musicus* sice budeme překládat jako „hudební tvar“, nicméně Burmeisterovi šlo zřejmě více o vystižení „hudebního pohybu“ v harmonii a melodii, který má současně určitý celkový tvar.

<sup>25</sup> *Virtus* překládáme jako „ušlechtilá vlastnost“, protože v rétorice je *virtus* ekvivalentem řeckého výrazu *αρετη, arete*, tedy „ctnost“. Základním významovým protikladem k *virtus* je *vitium* (chyba, nedostatek). Quintilianus tvrdí, že „*jazykový projev má tři ctnosti [virtutes]: správnost, jasnost a zdobnost... a stejný počet nedostatků [vitia]*“ (Marcus Fabius Quintilianus: *Základy rétoriky*. Odeon, Praha 1985, přel. Václav Bahnik, I. 5. 1. s. 44 – v tomto českém překladu je na tomto místě výraz „virtutes“ převeden jako „přednosti“, „jazykový projev má tři přednosti“).

Quintilianus o chybách v rámci rétorických figur píše: „*Figury výrazové (řecky lexeós) jsou dvojího druhu, jeden obnovuje způsob vyjadřování, druhý se hledává především v umístění slov. Třebaže oba druhy patří k řeči, přece jen první by mohly být označovány jako gramatické, druhé spíše jako rétorické. První z těchto druhů vychází ze stejných pramenů jako jazykové chyby, neboť každá figura tohoto druhu by byla chybou (vitium), kdyby nebyla výsledkem hledání, nýbrž náhody. Obvykle však je obhajována autoritou tvůrce, stáří, zvykem, často také nějakým zvláštním důvodem. Proto ač se odchyluje od prostého a správného způsobu mluvení, je ozdobou, má-li za cíl něco, s čím lze souhlasit. V jednom je však nejužitečnější: odstraňuje nudu každodenní a jednotvárné mluvy a chrání nás před všedním vyjadřováním. Proto budou-li tyto prostředky užívány střídme a jen tehdy, když to věc bude vyžadovat, zvětší se příjemnost řeči, jako by byla posypana nějakým kořením; kdo je však bude vyhledávat přehnaně, přijde tím právě o onen půvab, který vyplývá z pestrosti. Jsou ovšem některé figury už tak vzité, že už takřka ztratily jméno figur; takové figury urazí navyklé ucho méně, i když budou četnější. Figury vzácnější, běžně neužívané, a proto nápadnější, sice novostí podráždí sluch, avšak množstvím přesytí a prozradí, že se nenabízejí řečníkovi samy, ale že je pracně sháněl, vytahoval ze všech možných skrýší a nakupil jednu přes druhou.*“

(Quintilianus: *Op. cit.*, IX. 3. 2-5, s. 418)

Poprvé Quintilianovy rétorické „chyby“ (*vitium*) v přenesení do hudby pojednával Jean Taisnier ve svém spise *Astrologiae iudiciariae ysagogica* (Cologne, 1559). V jeho charakteristice hudebních výrazových prostředků je patrná inspirace Quintilianovou myšlenkou, že to, co bylo původně považováno za „chyby“, může být důmyslně a chytrě využíváno v hudební vokální kompozici. Taisnier sice ještě nepoužívá výraz figura, ale jeho výběr „chybných“ postupů se většinou shoduje s tím, co později nejenom Burmeister zařazuje mezi hudební rétorické figury.

<sup>26</sup> Quintilianus: *Op. cit.*, IX. 1. 4, s. 394.

vení rozdílu mezi figurou a tropem, který Quintilianus definuje jako výraz přenesený z přirozeného a základního významu na jiný, a proto se při tropech kladou jedna slova místo jiných, například při *metafoře*, *metonymii*, *antonomázi*, *metalépii*, *synekdoše*, *katachrézi* atd. Nic z toho se nevyskytuje u figur, protože figura může být vytvořena ze slov v jejich vlastním významu a umístěných podle přirozeného pořádku. Další odlišnosti mezi figurami a tropy hledá Quintilianus v úvodu IX. knihy. Upozorňuje na zajímavou skutečnost, že spousta autorů před ním nerozlišovala figury a tropy, protože mají mnoho společného. Neboli ono společné jim zatemňovalo rozdíly. Určitě mezi společné charakteristiky patří metoda jejich označování, která vychází jednak ze způsobu zformování, jednak z vlivu na změnu v řeči. Těto síle měnit řeč se říkalo *motus* (pohyb myslí, hnutí) – jsou to slovní obraty, které jako tropy nebo figury dodávají věcem účinnost a poskytují jim půvab. Úvod deváté knihy mohl být pro Burmeistera hlavní inspirací, aby v hudebním *motetě* hledal a nacházel *motus* v hudebních tvarech (pro ně používá v textu latinský výraz *tractus*), které formují vokální kompozici podle způsobu formování řeči a stejně jako rétorické figury a ozdoby dodávají kompozici účinnost a půvab v prožitku posluchače.

Termín *figura* byl v okruhu latinsky píšících autorů používán ve významu „plastického tvaru“. Stejněho původu je také sloveso *ingere*, tvarovat. Do gramatiky termín přenesl Marcus Terentius Varro,<sup>27</sup> který ho především používal k označení slovních tvarů. *Figura* také začala nahrazovat původní řecký termín *schema*, který ve významu gramatickém, rétorickém, logickém, matematickém a astronomickém popisoval „vnější tvar“, ale částečně nahrazoval také novoplatónský termín *idolum*, který naopak souvisí s fantazií a imaginací jako orgány duše, které přijímají vnější obrazy, tvary a předávají je k posouzení do rozumové části duše. U Lucretia *figura* rozšířila své pojmové pole o *imago*, obraznou představu, obraz v řeči, podobenství, a tím byl uskutečněn důležitý přechod od tvaru k jeho napodobení (*imitatio*). Teprve u Cicerona se *figura* objevuje jako rétorický *terminus technicus* ve smyslu označení pro *schemata* nebo stylové druhy řeči. Cicero ovšem tímto termínem ještě neoznačuje zdobící způsoby řeči – ty popisuje jako *formae et lumina orationis*. Teprve Marcus Fabius Quintilianus v 1. století n. l. vytvořil z figur systematickou nauku v rámci rétoriky, kterou ve spise *Institutionis oratoriae libri XII* (*Základy rétoriky*) včlenil zejména do IX. knihy.

Burmeisterova definice hudební figury dokazuje těsnou spojitost s Quintilianovým vymezením. V obou případech je figura chápána jako tvar (mějme však stále na paměti, že Burmeister v definici použitím výrazu *tractus* naznačuje širší hudební význam „pohybujícího se tvaru“ nebo „tvaru v pohybu“, tedy větší zdůraznění časovosti v jeho ontickém statusu), kterým se uskutečňuje odlišení od jednoduchého a běžného. Figury mají v jazykové i hudební kompozici stejnou funkci: jsou ozdobami (*ornamenta*), volnostmi (*licentiae*)

<sup>27</sup> Marcus Terentius Varro (116–37 př. n. l.), autor devíti knih vědních oborů *Disciplinae*, které měly být součástí vzdělání každého svobodného člověka.

proti pravidlům a dodávají kompozici rozmanitost (*varietas*). Hans Heinrich Eggebrecht v knize *Heinrich Schütz – Musicus poeticus* píše, že u hudební figury je třeba zdůraznit jak slovo „hudební“, tak také slovo „tvar“, protože všechny *figurae musicae* mají hudební smysl a v hudebních traktátech jsou vždy definovány hudebně a z hlediska kompoziční techniky, přičemž tvar je v tomto případě to, co může být vymezeno na základě vlastních hudebních znaků, to znamená, co se dá vyčlenit, vymežit, definovat a pojmenovat z celku možné a skutečné kompozice.<sup>28</sup> K důležitému funkčnímu vztahu mezi tvarem a obrazem Eggebrecht poznamenává: „*Figura* neznámá pouze ‚tvar‘, ale také ‚obraz‘. Ovšem to, co figuru pojmenovává, není pouze obraz (na rozdíl od ‚symbolu‘), ale současně jako by docházelo k jejímu ‚samouznání‘. Abychom figuru pojmenovali, stačí nám pouze tvar, nikoli obraz. A obrazem se stává vždy až na základě toho, čím je pro sebe jako tvar. *Musicus poeticus* používá a vyhledává figury především proto, aby ‚vyložil obsah textu‘ (*significationem textus deumbrare*); přesto je může uplatnit také bez vztahu k textu. (*Musica poetica* často k popisu figur připojuje, že mají být používány zejména tehdy, ‚když si to text vyžaduje‘.) Každá figura tak má – nezávisle na svém obrazném vztahu – čistě hudební význam na základě svého znaku, povahy, síly (*vis*). Při výzkumu toto vždy platí jako první, protože tento význam je základem pro obrazný význam figury. I když při poslouchání hudby nepoznáme figuru jako obraz, můžeme považovat kompozici za ‚krásnou‘ a ‚působivou‘, neboť slyšíme figury v jejich hudebním významu. A nad tímto významem také ‚nevědomě‘ porozumíme jejich smysluplnému vztahu k textu, poněvadž tento vztah není libovolný nebo smluvený, ale byl skladatelem objeven, odhalen: byl skutečně tím, že povaha jeho kompozice je v menší nebo větší shodě s povahou obsahu textu.“<sup>29</sup>

Burmeister rozděluje ozdoby (figury) na dva druhy: harmonické a melodické. V harmonické ozdobě se pak podle něho harmonická perioda skládá z několika hlasů, které dostávají nový vnější vzhled, který se neshoduje s jednoduchou fakturou, jež se skládá pouze z konsonancí. Vyjmenovává celkem 16 druhů harmonických ozdob:

- |                       |  |
|-----------------------|--|
| 1. <i>fuga realis</i> | 9. <i>symblema</i>                       |
| 2. <i>metalepsis</i>  | 10. <i>syncopa</i> nebo <i>syneresis</i> |
| 3. <i>hypallage</i>   | 11. <i>pleonasmus</i>                    |
| 4. <i>apocope</i>     | 12. <i>auxesis</i>                       |
| 5. <i>noëma</i>       | 13. <i>pathopoeia</i>                    |
| 6. <i>analepsis</i>   | 14. <i>hypotyposis</i>                   |
| 7. <i>mimësis</i>     | 15. <i>aposiopesis</i>                   |
| 8. <i>anadiplosis</i> | 16. <i>anaploke</i>                      |

<sup>28</sup> Hans Heinrich Eggebrecht: *Heinrich Schütz – Musicus poeticus*. Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven 1984<sup>2</sup>, s. 84–85.

<sup>29</sup> Eggebrecht: *Op. cit.*, s. 88–89.

Melodická ozdoba se týká pouze jednoho hlasu. Burmeister vyjmenovává celkem 6 melodických ozdob:

- |                      |                     |
|----------------------|---------------------|
| 1. <i>parembole</i>  | 4. <i>parrhesia</i> |
| 2. <i>palillogia</i> | 5. <i>hyperbole</i> |
| 3. <i>climax</i>     | 6. <i>hypobole</i>  |

Čtyři figury vznikají jako kombinace obou předcházejících typů:

- |   |                           |
|---|---------------------------|
| 1. <i>congeries</i>                                     | 3. <i>anaphora</i>        |
| 2. <i>homostichaonta</i> –<br>– <i>homoioikineomena</i> | 4. <i>fuga imaginaria</i> |

## 4. HUDEBNÍ RÉTORICKÉ OZDOBY A FIGURY

Přenášení figur z rétoriky do hudby je často chápáno jako obecná snaha o dobové nalezení různých hudebních vyjadřovacích prostředků, které mají zobrazovat odlišné afekty a současně je také u posluchačů vyvolávat. Burmeister však hudební figuru chápe především jako ozdobu harmonie nebo melodie, která se vyskytuje uvnitř hudebních period, které jsou základem struktury hudební kompozice. Figura tak tvoří určitý dispoziční materiál, kterým se od sebe jednotlivé periody liší. V Burmeisterových definicích hudebních figur většinou nenajdeme odkazy na afekt, který má vyjadřovat nebo vyvolávat. Přiřazení afektů k figurám (a současně i jejich rozšíření) je po Burmeisterovi nejsystematičtější až v díle Athanasia Kirchera *Musurgia universalis* z roku 1650.

V následujícím popisu Burmeisterových figur a ozdob bude jejich hudební definice konfrontována s jejich původním významem v klasické rétorice.

### HARMONICKÉ OZDOBY A FIGURY:

1. *Fuga realis / fuge onsiodes* (ve významu „volná nebo skutečná fuga“) je taková podoba harmonie, v níž všechny hlasy imitují určitý afekt (téma) stejnými nebo podobnými intervaly. Taková volná imitační (*memimemenon*) kombinace se předvádí v úvodní části kompozice nebo v její střední části.

Vypracování „reálné fugy“ vychází z klasifikace fugových hlasů ve čtyřhlasé sazbě: vedoucí hlas se nazývá *propheneousa*, další *hysterophonos*. Jako první ve fuzě nastupuje hlas *propheneousa*, který uvádí afekt (téma). Počet následujících hlasů vyplývá z celkového počtu fugových hlasů. *Hysterophonos* je imitační hlas.<sup>30</sup>

Fuga bylo již od 15. století označení pro kánon. Burmeister ji zařazuje do rétorických figur, protože se vyznačuje mnohonásobným opakováním tématu, čímž vytváří výrazný protiklad proti jiným výrazovým prostředkům.

<sup>30</sup> Athanasius Kircher: Fuga má vyjadřovat následnost dějů (*Musurgia universalis* II, VIII, 8, s. 145).

Př. č. 44 – BURMEISTERŮV PŘÍKLAD FUGY REALIS; *MUSICA POETICA*, s. 58 (CD – č. 19)

2. *Metalepsis*<sup>31</sup> je taková podoba fugy, v níž dva nebo více hlasů nastupují současně nebo v určitém odstupu a uvádějí různé melodie. Je to vlastně typ tzv. dvojité fugy.

Quintilianus řadí *metalepsis* mezi tropy: „Z prostředků označujících něco jiným způsobem zbyvá ještě metalépsa (záměna), latinsky *transsumptio*, která jako by nabížela cestu k přechodu od jednoho tropu ke druhému. Je to prostředek velmi vzácný a velmi špatný, přece jen častější u Řeků (...). Taková je totiž povaha metalépsy, že je jakýmsi středním stupněm mezi tím, co se mění, a tím, v co se mění, sám nic neznamená, ale slouží jako přechod. O tento tropus spíše usilujeme, aby se zdálo, že ho máme, než že bychom ho někde potřebovali. Vždyt' nejběžnějším příkladem na něj je toto: *canto* (zpívám) je totéž co *canto*, *canto* je totéž co *dico* (říkám), tudíž *canto* je totéž co *dico*. Středním stupněm je ono *canto*.“<sup>32</sup>



<sup>31</sup> *Metalepsis* podobně jako další fugová figura *hypallage* se vyskytuje pouze u Burmeistera. V pozdějším vývoji hudebních figur byly pokládány za různé poddruhy fugy.

<sup>32</sup> Quintilianus: *Základy rétoriky*. [Institutionis oratoriae XII.] Odeon. Praha 1985, VIII,6. 37–38, s. 387–388, přel. Václav Bahník.

PŘ. č. 45 – BURMEISTERŮV PŘÍKLAD FIGURY METALEPSIS (CD – č. 20)

3. *Hypallage* (proměna) je fuga s inverzně uspořádanými intervaly úvodního tématu.

Quintilianus umísťuje *hypallage* mezi tropy jako případ metonymie: „*Od tohoto druhu (synekdocha) není příliš vzdálená metonymie, což je užití jednoho substantiva místo jiného, avšak rétoři, jak uvádí Cicero, tomu říkají hypallagé (záměna). Metonymie jmenuje vynálezce místo vynálezu.*“<sup>33</sup>



<sup>33</sup> Quintilianus: *Op. cit.*, VIII,6.23, s. 385.

mi- hi in- tel- le- ctum,  
 da mi- hi, da mi- hi  
 Da mi - - - hi in- tel-  
 - - hi in- tel- le- ctum, da mi- hi in-  
 Da mi - - - -hi in- tel- le-

Pr. č. 46 – ORLANDO DI LASSO: *LEGEM PONE MIHI, FIGURA HYPALLAGE* (CD – č. 21)

4. *Apocope* (odřezání) je fuga, která není dokončena ve všech hlasech. Téma je v některém hlase přerušeno.

Burmeister takovou fugu ve spise *Hypomnematum* pokládá za nedokonalou (*non integra*).

Le- gem po- ne mi- hi, Do - - - mi-  
 Le- gem po- ne mi - -  
 Le- gem po- ne mi-  
 - - - -  
 - - - -



ne, le- gem po- ne mi- hi  
 hi, Do- mi- ne, le- gem po- ne mi- hi  
 hi, Do- mi- ne, le- gem po- ne mi- hi, Do-  
 Le- gem po- ne mi- hi, Do - - - mi-  
 Le- gem po- ne mi- hi, Do - - - mi-

Př. č. 47 - ORLANDO DI LASSO: *LEGEM PONE MIHI*, FIGURA APOCOPE (CD - č. 22)

5. *Noéma* (vnímání, myšlenka) je harmonický afekt (téma) nebo perioda, který se skládá z hlasů spojených stejnými rytmickými hodnotami. Pokud je tato figura uvedena v pravou chvíli, pak působí na ucho sladce a zázračně zklidňujícím dojmem. Tato ozdoba se neprojevuje v izolovaných částech, ale vyplývá až z kontextu celého vokálního díla. Proto musí být zkoumán celý kontext díla, protože teprve po přezpívání všemi hlasy se ozdoba sama vynoří.

Tato figura označuje vložené homofonní části do polyfonní kompozice. Homofonní věta neobsahuje žádné synkopy, ani disonance, ale skládá se pouze z čistých konsonancí. Většinou se shoduje s textovým vrcholem myšlenky.

Quintilianus *noému* přiřazuje k sentencím: „*Je tu také to, čemu moderní řečníci říkají noéma; toto slovo může znamenat všechno možné, avšak oni tím slovem označili to, co výslovně neříkají, ale co chtějí, aby bylo chápáno. Tak bylo například řečeno o komsi, kdo žaloval sestru, která ho vícekrát vykoupila, aby nemusil být gladiátorem, a žádal odplatu, protože mu ve spánku urážla palec: ‚Zasloužil by sis mít ruku celou;‘ v tom lze totiž slyšet: ‚Abys skončil svůj život jako gladiátor.‘*“<sup>34</sup>

<sup>34</sup> Quintilianus: *Op. cit.*, VIII, 5. 12, s. 379.



-um

O- mni-

O- mni- a per i- psum fa- cta sunt, O-

O- mni- a per i- psum fa- cta sunt, O-

O- mni- a per i- psum fa- cta sunt,

O- mni- a per i- psum fa- cta sunt, O-

PŘ. Č. 48 – ORLANDO DI LASSO: *IN PRINCIPIO ERAT VERBUM, FIGURA NOËMA* (CD – Č. 23)

6. *Analepsis*<sup>35</sup> (vzít zpět) je souvislé opakování harmonického tvaru (pohybu), který se skládá pouze z čistých konsonancí některých hlasů. Z tohoto důvodu je opakováním a zdvojením *noëmy* a je ozdobou, která je s *noëmou* příbuzná.

Burmeister v *Hypomnematum* zdůrazňuje, že tato hudební figura způsobuje sladký afekt. *Analepsis* znamená „vzít zpět“ a v rétorice se používala ve významu opakování slova, které bylo umístěno na začátku nebo na konci verše. Do rétorických figur zahrnul *analepsis* Tiberius, rétor a gramatik 4. stol. n. l., který ji částečně přirovnává k figurě *palillogia*.

<sup>35</sup> Burmeister tuto figuru ve spise *Musica poetica* zahrnuje pod figuru *noëma*, stejně jako další figuru *mi-mésis*.

Do- mi- ne Do- mi- nus no- ster  
 Do- mi- ne Do- mi- nus no- ster quam ad- mi- ra- bi- le est no- men  
 Do- mi- ne Do- mi- nus no- ster quam ad- mi- ra- bi- le est no- men  
 Do- mi- ne Do- mi- nus no- ster quam ad- mi- ra- bi- le est no- men  
 Do- mi- ne Do- mi- nus no- ster  
 Do- mi- ne Do- mi- nus no- ster

in u- ni- ver- sa ter- ra in u- ni- ver- sa ter- ra.  
 tu- um in u- ni- ver- sa ter- ra, in u- ni- ver- sa ter- ra.  
 tu- um in u- ni- ver- sa ter- ra, in u- ni- ver- sa ter- ra.  
 tu- um in u- ni- ver- sa ter- ra, in u- ni- ver- sa ter- ra.  
 tu- um in u- ni- ver- sa ter- ra, in u- ni- ver- sa ter- ra.  
 in u- ni- ver- sa ter- ra, in u- ni- ver- sa ter- ra.

PŘ. č. 49 – ORLANDO DI LASSO: *DOMINE DOMINUS NOSTER*, FIGURA ANALEPSIS (CD – č. 24)

7. *Mimésis* (imitace, nápodoba) vzniká tak, že spojením několika hlasů se uvádí *noěma*, zatímco nejbližší okolní hlasy přitom mlčí, aby pak střídavě imitovaly *noěmu* na vyšším nebo nižším tónovém stupni.

V podstatě jde o celkovou „tónální“ transpozici celého hudebního úseku buď směrem nahoru, nebo dolů, nejčastěji o kvintu nebo kvartu.

Quintilianus zmiňuje *mimésis* v myšlenkových figurách: „*Napodobení cizích zvyků, jemuž se říká éthopoia (mrvopis) nebo podle jiných mimésis (napodobení), může se už počítat mezi mírnější prostředky na probuzení citů. Spočívá více méně v posměchu, avšak jejím předmětem jsou jak činy, tak výroky. Když se zabývá činy, je blízká figurě zvané hypotypósis.*“<sup>36</sup>

se-cun-dum, se-cun-dum mi-cum se-cun-dum mi-bis-cum se-cun-dum mi-se-cun-dum

se-ri-cor-di-am tu-am, se-ri-cor-di-am tu-am, mi-se-ri-cor-di-am tu-am, se-ri-cor-di-am tu-am, mi-se-ri-cor-di-am tu-am



<sup>36</sup> Quintilianus: *Op. cit.*, IX, 2. 58, s. 410.

se- cun- dum, se- cun- dum mi- se- ri- am, se- cun- dum mi- se- ri- am, se- cun- dum mi- se- ri- tu- am, se- cun- dum mi- se- ri- am se- cun- dum

cor- di- am tu- am mi- se- ri- cor- di- am tu- am. cor- di- am tu- am, mi- se- ri- cor- di- am tu- am. cor- di- am tu- am, mi- se- ri- cor- di- am tu- am, mi- mi- se- ri- cor- di- am tu- am,

Př. č. 50 – ORLANDO DI LASSO: *OMNIA QUAE FECISTI, FIGURA MIMESIS* (CD – č. 25)

8. *Anadiplosis* (opakované zdvojení) je ozdoba harmonie, která spočívá ve zdvojení *mimésis*, a je to tedy ozdoba, která se týká *mimésis*. Opakuje totiž to, co již bylo uvedeno prostřednictvím *mimésis*.

V rétorice je *anadiplosis* zdvojení slova na konci předcházejícího verše a na začátku následujícího: „*sequitur pulcherrimus Astur, / Astur equo fidens*.“ (Vergilius, *Aeneady*, 10, 180–181). Burmeister nedodržuje přesně tuto rétorickou definici a vychází spíše z doslovného významu názvu figury, tedy „opakované zdvojení“, které se nevztahuje pouze na konec periody, ale opakuje celou *mimésis*.

Sur- re- xit si- cut di-

-ras? Sur- re- xit si- cut di-

-ras? Sur- re- xit si- cut di- xit, sur- re- xit si- cut di-

-ras? Sur- re- xit si- cut di- xit, sur- re- xit si- cut di-

-ras, Sur- re- xit si- cut di- xit,

Sur- re- xit si- cut di- xit

xit, sur- re- xit si- cut di-

xit, sur- re- xit si- cut di- xit:

xit, sur- re- xit si- cut di- xit, sur- re- xit si- cut di- xit:

xit, sur- re- xit si- cut di- xit, sur- re- xit si- cut di- xit:

sur- re- xit si- cut di- xit, sur- re- xit si- cut di- xit:

sur- re- xit si- cut di- xit, sur- re- xit si- cut di- xit:

Př. č. 51 – ORLANDO DI LISSO: *CONGRATULAMINI, FIGURA ANADIPLOSIS* (CD – č. 26)

9. *Symblema* (lat. ekvivalent *commisura*; mixtura, smíchání) je spojení konsonancí a disonancí, které se uskutečňuje následujícím způsobem: na začátku nebo v první polovině taktů se ve všech hlasech harmonie chovají konsonance jako absolutní (čisté) konsonance. Ale na konci nebo ve druhé polovině taktů se pouze některé hlasy ve svém spojení chovají jako absolutní (čisté) konsonance, zatímco další vytvářejí mnoho jiných zvuků. Hlasy, které vzájemně konsonují, se pohybují paralelně nebo jsou zadrženy během celého taktu.

Tento způsob spojení konsonancí a disonancí se nazývá *majus symblema* (velká mixtura). *Minus symblema* (malá mixtura) je takové smíchání, které se uskutečňuje uvnitř taktu.



Př. č. 52 – BURMEISTERŮV PŘÍKLAD PRO FIGURU MINUS SYMBLEMA;  
MUSICA POETICA, s. 60 (CD – č. 27)

Burmeister ovšem *minus symblema* nepočítá mezi figury, protože kvůli své krátkosti nemá účinek na posluchače. Právě tento příklad ukazuje, že Burmeister spojoval definování hudebních figur nebo ozdob s podmínkou jejich vnímatelnosti posluchačem. Termín *symblema* se nevyskytuje v rétorických pojednáních. Zřejmě v tomto případě nemá smysl spojovat výraz *symblema* s příbuzným výrazem *symbole*, který například u Dionýsia z Halikarnasu označuje drsný střet zvuků, který drásá ucho.

sa-lu-ta-re tu-um, sa-lu-ta-re tu-um sa-  
-ri sa-lu-ta-re tu-um, sa-lu-ta-re tu-  
-ri sa-lu-ta-re tu-um, sa-lu-ta-re tu-um,  
-ri sa-lu-ta-re tu-um, sa-lu-ta-re tu-  
-ri sa-lu-ta-re tu-um, sa-lu-ta-re tu-um,

Př. č. 53 – ORLANDO DI LASSO: QUAM BENIGNUS, FIGURA MINUS SYMBLEMA (CD – č. 28)

10. *Syncope* (vyříznutí, ale také stloukání) nebo *syneresis* (spojení) je protiklad k figuře *symblema*. *Syncope* utváří disonanci na začátku taktu. Tato disonance je ovšem relativní disonancí, protože je částí posledního tónu předcházejícího taktu a prostřednictvím *synkopy* je připojena k čisté konsonanci.

Burmeister zejména vychází z toho, že tón je nejprve prostřednictvím *synkopy* rozdělen na dvě části a pak opět složen do celku.

Př. č. 54 – ORLANDO DI LASSO: *QUAM BENIGNUS*, FIGURA *SYNKOPA* NEBO *SYNERESIS* (CD – č. 29)

11. *Pleonasmus* (nadbytek) je bohatá harmonie v utváření kadence, která se nejčastěji vyskytuje v její střední části. Spočívá ve spojení figur *symblema* a *syncope* uvnitř dvou, tři a více taktů.

V rétorice patří mezi takzvaná *vitia* (chyby). Quintilianus se v I. knize v páté kapitole „Přednosti řeči“ zabývá chybami, kterým říká *solokoismos*. Zde uvádí, že někteří chybě vzniklé přidáním říkají *pleonasmus*. Nicméně o něco dále poznamenává, že „některé výrazy sice na první pohled vypadají jako *solokoismy*, přesto však nemohou být označeny jako chybné. (...) Takovým věcem se bude říkat *figury*, které jsou sice častější u básníků, avšak jsou dovoleny i u řečníků. (...) Avšak i figura se může stát *solokoismem*, jestliže jí užije někdo, kdo se v tom dobře nevyzná.“<sup>37</sup> V VIII. knize ve třetí kapitole „Řečnické ozdoby“ zpřesňuje podstatu chyby *pleonasmu*: „Chybou je také *pleonasmus* (*nadbytečné kupení výrazů*), když je řeč zatěžována *zbytečnými slovy*: ‚Viděl jsem to na vlastní oči; stačí přece říci ‚Viděl jsem to.‘ Tuto chybu opravil také vtipně Ciceru u Hirtia: když Hirtius přednášel před Asiniem a řekl: ‚Matka nosila syna deset měsíců ve svém lůně,‘ Ciceru se zeptal: ‚Jiné matky snad nosí dítě v mošničce?‘ Někdy však se tento druh *pleonasmu*, na který jsem dal před chvílí příklad, užívá kvůli důrazu: Hlas jsem téměř ušima slyšel. *Pleonasmus* však

<sup>37</sup> Quintilianus: *Op. cit.*, I, 5.40, 52, s. 49, 51.

bude chybou pokaždé, když bude neužitečný a zbytečný, ne tenkrát, když bude něco přidáno k posílení pravdy.“<sup>38</sup> V IX. knize v kapitole třetí věnované figurám upozorňuje na podobnost *pleonasmu* se *synonymií*.<sup>39</sup>

Burmeister v přenesení figury do hudby mění její původní rétorické zařazení k chybám do předností, protože několikanásobné střídání disonancí a konsonancí zvyšuje napětí uvnitř hudební periody.

Př. č. 55 – ORLANDO DI LASSO: *HEU QUANTUS DOLOR*, FIGURA PLEONASMUS (CD – č. 30)

12. *Auxesis* (narůstání, rozmnožování) vzniká, pokud harmonie při jednom, dvojm, trojm a vícenásobném opakování textu stoupá pouze spojenými konsonancemi.

Burmeister byl při charakteristice této hudební figury zřejmě nejvíce ovlivněn Quintilianovou formulací, která výslovně neodkazuje na rétorické figury<sup>40</sup>: „*Myslenky musejí nabývat na síle (augeri) a zvedat se (insurgere), jak to výborně vyjádřil Cicero: 'Ty s tou svou býčí šíjí, s těmi svými boky, s tou svou gladiátorskou tuhostí celého těla. Každý další člen je totiž větší. Kdyby ovšem začal od celého těla, sestup k bokům a k šíji by nebyl dobrý.'*“<sup>41</sup>

V rétorice i hudbě *auxesis* vyjadřuje narůstání stejné věci. Přesto je rozdíl mezi *climaxem* (*gradatio*) a *auxesis*, protože u druhé figury je opakován stejný text, přičemž dojem „narůstání“ je vytvářen pomocí „stoupajícího“ charakteru stejného hudebního tvaru s jinou harmonií.

<sup>38</sup> Quintilianus: *Op. cit.*, VIII, 3, 53-55, s. 377.

<sup>39</sup> Quintilianus: *Op. cit.*, IX, 3, 45-46, s. 425.

<sup>40</sup> Na tuto možnou inspiraci u Quintiliana upozorňuje Benito V. Rivera (Joachim Burmeister: *Musical Poetics*, s. 173, pozn. 32).

<sup>41</sup> Quintilianus: *Op. cit.*, IX, 4, 23, s. 438.



plan- ta- bis vi- ne- am,  
 -lem plan- ta- bis vi- ne- am,  
 plan- ta- bis vi- ne- am, plan-  
 plan- ta-  
 plan- ta- bis  
 plan- ta- bis vi- - -  
 plan- ta- bis vi- ne- am, plan- ta- bis vi- ne- am  
 ta- - - bis vi- ne- am, plan- ta- bis vi-  
 - - - bis vi- ne- am, plan- ta- bis vi- -  
 vi- - - ne- am, plan- ta- - - bis, vi- ne- am

PŘ. Č. 56 – ORLANDO DI LASSO: *HIERUSALEM, FIGURA AUXESIS* (CD – Č. 31)

13. *Pathopoeia* (vyvolání afektu) je vhodná figura pro vyvolání afektů tím, že se do vokální kompozice vloží půltón, který nepatří ani k modu, ani k rodu kompozice, ale působí v díle jako cizí prvek. Figura vzniká také tím, že půltón, který patří k modu, je použit neobvyklým způsobem.

Burmeister neuvádí, jaký okruh afektů má použití této figury vyvolávat.

Př. č. 57 – ORLANDO DI LASSO: *IESU NOSTRA REDEMPTIO*, FIGURA PATHOPOEIA (CD – č. 32)

14. *Hypotyposis* (zobrazení) je taková ozdoba, pomocí níž je význam textu natolik zobrazen, že se zdá, jako by neživá slova textu najednou oživila. Taková ozdoba je velmi často používána skutečnými umělci. Kéž by byla se stejnou dovedností používána všemi skladateli.

Quintilianus ji charakterizuje jako figuru, „*které Cicero říká postavení před oči a která se užívá tenkrát, když se neoznamuje, že se něco stalo, ale když se předvádí, jak se to stalo, a ne v celku, ale po částech. V předcházející knize jsem to přiřadil k evidenci. Toto jméno dal oné figurě Celsus. Jiní ji nazývají hypotyposis, to jest takové slovní vyjádření věci, že se člověku spíše zdá, že je vidí, než že o nich slyší: „Plana zločinností a vztekem přišel pak na náměstí; oči se mu blýskaly, v celé jeho tváři byla patrná krutost.*“<sup>42</sup>

Dietrich Bartel pokládá tuto figuru za ztělesnění záměru, který se *musica poetica* především snažila naplnit – nejenom hudební zobrazení textu, ale také jeho afektivní vyjádření. V tomto smyslu jsou četné figury zvláštními formami *hypotyposis* – například *anabasis*, *antithesis*, *assimilatio*, *catabasis*, *circulatio*, *exclamatio*, *interrogatio*, *noëma*, *pathopoeia*.<sup>43</sup>

<sup>42</sup> Quintilianus: *Op. cit.*, IX, 2. 40, s. 407.

<sup>43</sup> Bartel, Dietrich: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. Laaber-Verlag, Freiburg 1987<sup>3</sup>, s. 184–185.

- - lus la bo - - - - rem, la- bo- rem, la- bo- -  
 la- bo- - - - rem, la- bo- - - rem, la- bo- - -  
 la- bo- - - - - rem, la- bo- rem, la-  
 so- lus la- bo - - - - - rem, la- bo - - - - -  
 - lus la- bo - - - - - rem,  
 - - - - rem, la- bo - - - - rem et do- lo- rem,  
 - rem la- bo- - - - rem et do- lo- rem,  
 bo - - - - - rem et do- lo- rem - - - con  
 rem, la- bo - - - - rem et do- lo- rem,  
 la- bo - - - - rem, et do- lo- rem con- si

Př. č. 58 – ORLANDO DI LASSO: *DEUS QUI SEDES, FIGURA HYPOTYPOSIS* (CD – č. 33)

15. *Aposiopesis* (zamlčet) je figura, která specifickými znaky způsobí úplné umlčení všech hlasů.

Quintilianus ji řadí mezi emfatické (ozřejmující) figury druhého typu, které naznačují i to, co neříkají: „*Druhý typ emfáze spočívá v úplném vynechání slova nebo v jeho useknutí. Slovo například vynechal Cicero v řeči za Ligaria: 'Vždyť kdyby s tak významným postavením, jako je tvé, nebyla spojena tak velká dobrota srdce, jakou máš ty svou vlastní zásluhou – vím, co říkám.' Zamlčel totiž to, co se my přesto domýslíme, že totiž nechybějí lidé, kteří bo podněcují ke krutosti. Useknutí se*

děje takzvanou aposiopésí (odmlčením); o ní budu jednat na příslušném místě, protože to je figura.“<sup>44</sup>

Na jiném místě ovšem nabádá, aby každé záměrné vynechání nebylo za tuto figuru považováno: „Existují figury, v nichž jsou ze slušnosti vynechána některá slova s ohledem na stud: ‚Kdo tě, to vím i já – i kozli se dívali stranou, v které svatyně též, však Nymfy se přejícně smály.‘ Někteří to považují za aposiopézi – neprávem. Co aposiopéze zamlčuje, to je totiž nejisté nebo to aspoň musí být vykládáno delší řečí, kdežto zde chybí jediné slovo, a je jasné, které to je. Jestliže to je aposiopéze, pak dostane totéž jméno všechno, kde něco chybí. Já neříkám pokaždé aposiopéze ani tomu, v čem se ponechává posluchači nebo čtenáři na vůli, aby si domyslel cokoli, jako činí například Cicero v jednom dopise: ‚Psáno o luperkalíích, tobo dne, kdy Antonius Caesarovi.‘ On se tam totiž nezamlčel, ale zažertoval si, protože tam si nebylo možné domyslet nic jiného než ‚vkládal na hlavu královskou korunu.‘“<sup>45</sup>

Burmeister v případě této figury vůbec necharakterizuje výrazové prostředky, jimiž se figura kromě pomlky v jednotlivých hlasech má provádět. Odkazem na její výskyt pouze u velkých skladatelů naznačuje, že její realizace je velmi individuální. Podobná pozdější figura *abruptio* (přerušeni) se realizuje náhlým přerušením hudební věty. Naproti tomu *aposiopesis* je „zmlknutí“ po hudební větě. Často se používala při zhudebnění textu, který obsahoval slova smrt nebo věčnost.

The image shows a musical score for the 'Angelus ad Pastores' by Orlando di Lasso. It features five staves of music with lyrics underneath. The lyrics are: 'it, ad pa-sto-res a - - - it: An-nun-ti-o vo-bis, a- it, ad pa-sto - - - res a- it: An-nun-ti-o vo-bis gau-res a- it: An-nun-ti-o vo-ad pa - - - sto-res a- it: An-nun-ti-sto - - - res a- it: An-nun-ti-o vo-'. The score illustrates the figure of aposiopesis, where the text is cut off abruptly.

Př. č. 59 – ORLANDO DI LASSO: ANGELUS AD PASTORES, FIGURA APOSIOPESIS (CD – č. 34)

16. *Anaploke* (zaplétání) se vyskytuje zejména v harmoniích pro osm hlasů nebo pro dva sbory, kdy se opakuje harmonie jednoho sboru ve druhém bud'

<sup>44</sup> Quintilianus: *Op. cit.*, VIII, 3, 85, s. 371-372.

<sup>45</sup> Quintilianus: *Op. cit.*, IX, 3, 59-61, s. 427-428.

uvnitř kadence nebo v blízkosti kadence a uskutečňuje se v dvojnásobném nebo trojnásobném střídání sborů.

Quintilianus: „Častější opakování nazývají Řekové ploké (pletenec); skládá se ze směsi figur (...) jak je tomu v Ciceronově dopise Brutovi: ‚Když jsem se smířil s Ap-piem Claudiem a když jsem se s ním smířil prostřednictvím Gnaea Pompeia, zkrátka když jsem se s ním smířil.‘“<sup>46</sup>

Pr. č. 60 – JACOB HANDL GALLUS: QUAM DILECTA TABERNACULA, FIGURA ANAPLOKE (CD – č. 35)

## MELODICKÉ OZDOBY A FIGURY:

1. *Preamble* (vložit, vsunout mezi) vzniká, když se na začátku věty ke dvěma nebo více fugovým hlasům připojí doplňující hlas, který sice postupuje společně s ostatními hlasy, ale přesto nepatří k fugové podstatě. Pouze doplňuje potřebné tóny do konsonancí, které vznikají mezi imitujícími hlasy fugy.

Quintilianus rozebírá vsuvku pod latinským označením *interjectio* v kapitole probírající jasnost řeči: „Také vsuvka, kterou často užívají řečníci i historikové, aby doprostřed projevu usunuli nějakou myšlenku, překáživá pochopení, nejde-li o vsuvku krátkou. Tak Vergilius tam, kde popisuje hříbě, řekne: ‚nemá strach z planého bluku,‘ pak vloží větší počet jiných myšlenek a teprve v pátém verši se vrací a říká: ‚když nějaké zbraně se ozvaly z dále, nemůže na místě stát.‘“<sup>47</sup>

<sup>46</sup> Quintilianus: *Op. cit.*, IX, 3. 41, s. 424.

<sup>47</sup> Quintilianus: *Op. cit.*, VIII, 2. 15, s. 357.

Burmeister chápe figuru *parembole* především jako harmonické doplnění fúgového tématu nezávislým hlasem.

PŘ. Č. 61 – ORLANDO DI LASSO: *SURREXIT PASTOR BONUS*, FIGURA PAREMBOLE (CD – Č. 36)

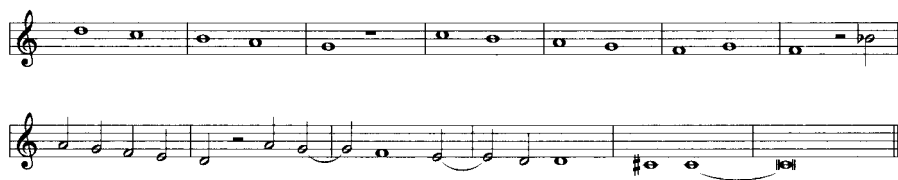
2. *Palillogia* (znovu řečeno) je opakování stejné melodické fráze (afektu) nebo melodického tvaru (pohybu) na stejných tónových výškách. Někdy opakování zahrnuje všechny tónové výšky fráze, ale někdy pouze úvodní tóny a může nebo nemusí být odděleno pomlčkami. Opakování se odehrává pouze v jednom hlasu.

Přestože Quintilianus výslovně označení této figury neuvádí, její popis se blíží k figuře *anadiplosis*, kterou Burmeister řadí mezi harmonické figury (viz figuru č. 8). Benito V. Rivera cituje úsek z Melanchthonova spisu *Institutiones rhetoricae*, kde autor spojené opakování stejné věci v rámci jednoho „dechu“ označuje třemi výrazy: *palillogia*, *anadiplosis*, *epizeuxis*.<sup>48</sup>

PŘ. Č. 62 – BURMEISTERŮV PŘÍKLAD FIGURY PALILLOGIA; *MUSICA POETICA*, s. 63 (CD – Č. 37)

3. *Climax* (žebřík, schody) je opakování podobných intervalů (tónových tvarů) na jiných tónových stupních.

<sup>48</sup> Joachim Burmeister: *Musical Poetics*, s. 179, pozn. 40.

PŘ. Č. 63 – BURMEISTERŮV PŘÍKLAD FIGURY CLIMAX; *MUSICA POETICA*, s. 64 (CD – Č. 38)

Quintilianus překládá do latiny řecký výraz *klimax* jako *gradatio*: „Gradace, zvaná řecky klimax (žebřík), dává své umění najevo otevřeněji a víc se vnučuje, proto musí být vzácnější. Je to také figura založená na přidávání, neboť opakuje, co už bylo řečeno, a dříve než postoupí k dalšímu, zdrží se u předchozího. Uvedme si v překladu velmi známý řecký příklad: ‚Nejenže jsem to neřekl, ale já jsem to ani nenapsal, a nejenže jsem to nenapsal, ale ani jsem nezastával funkci vyslance, a nejenže jsem nebyl vyslancem, ale ani jsem nepřemluvil Thébany.‘“<sup>49</sup>

Na rozdíl od Quintilianovy definice klimaxu (*gradace*) jako stupňovitého stoupání a gradování řeči Burmeister nespojuje tuto figuru výhradně se stoupáním, ale s jakýmkoli směrem stupňovitého rozvíjení či opakování, protože původní význam latinského výrazu *gradatio* je odvozen od významu slova *gradus* (stupeň, krok). Ve významu stoupání chápe a demonstruje tuto figuru teprve Athanasius Kircher ve spise *Musurgia universalis* (Roma 1650, II, VIII, 8, s. 145) a současně ji radí mezi figury, které jsou vhodné pro vyjádření konkrétního afektu, v tomto případě božské lásky a touhy po nebeské říši.

<sup>49</sup> Quintilianus: *Op. cit.*, IX, 3. 54–55, s. 427.

PŘ. č. 64 – CLEMENS NON PAPA: *MARIA MAGDALENA, FIGURA CLIMAX* (CD – č. 39)

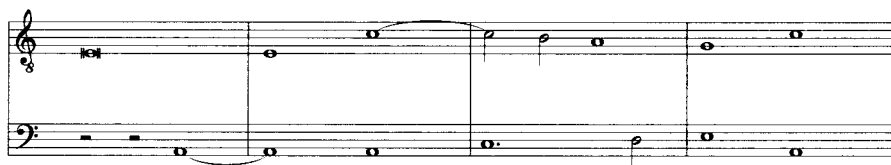
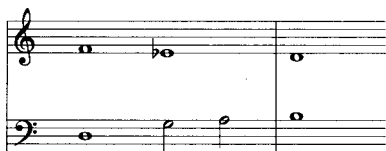
4. *Parrhesia* (volnost v řeči) je přimíchání jedné disonance do konsonujících hlasů. Nastupuje uprostřed taktu, aby další hlasy na disonanci mohly odpovédět na těžké době (rozvést ji).

Quintilianus překládá tuto figuru do latiny jako *licentia*: „*Jsou-li výrazy pravdivé, nejsou to figury v tom smyslu, v jakém je chápeme zde, avšak jsou-li předstírané a uměle vytvořené, nepochybně musejí být považovány za figury. Totéž platí o svobodě slova, které Cornificius říká licentia, Řekové parrhésia. Vždyť co je méně uměle utvářeno než opravdová svoboda? Avšak často se pod touto tváří skrývá pochlebování. Když říká Cicero v řeči za Ligaria: ‚Když byla začata válka, Caesare, když už z ní velká část uběhla, nedonucen žádným násilím, ze své vůle a ze svého rozhodnutí jsem se přidal k oněm zbraním, které byly pozvednuty proti tobě‘, není v tom jen obled na Ligeriův prospěch, ale i tak velká chvála vítězovy shovívavosti, že si nelze větší ani představit.*“<sup>50</sup>

Později je touto figurou především označována harmonická chromatická „příčnost“ hlasů (způsobená tónem, který nepatří do modu a je v půltónovém napětí k „modálnímu“ tónu v jiném hlase – čili tato figura se přesune do typu harmonických figur), tedy to, co Burmeister řadí pod figuru *pathopoeia*. Zejména Bernhard bude „licenci“ chápat jako hlavní hudebněrétorickou figuru, která ospravedlňuje použití disonance v kompozici jako záměr zapůsobit něčím neočekávaným, tím, co se vymyká pravidlům.

<sup>50</sup> Quintilianus: *Op. cit.*, IX, 2. 27-28, s. 404-405.



PŘ. Č. 65 – ORLANDO DI LASSO: *IN ME TRANSIERUNT, FIGURA PARRHESIA* (CD – Č. 40)PŘ. Č. 66 – JOHANNES KNÖFEL: *CONVERTERE NOS DEUS, FIGURA PARRHESIA* (CD – Č. 41)

5. *Hyperbole* (přehánění, překročení hranice nad, za) je překročení melodie přes nejvyšší hranici (modu).

Quintilianus: „Hyperbola je trochu odvážný okrasný prostředek. Je to nevtíravé přehánění pravdy a může stejně tak zvětšovat jako zmenšovat. Vzniká více způsobů. Buď totiž říkáme více, než se stalo, například: ‚Pozvracel kusy snědeného jídla svůj šat i celý tribunál‘ a ‚broživě strmí do nebe dvojité skála‘, nebo zvětšujeme věci podobností: ‚Věřil bys, mořem že plují ode dna vyrvané Kyklady‘, nebo přirovnáním: ‚Rychlejší než jsou perutě blesku‘, nebo jistými znameními: ‚Po samých vrcholcích stébel by létala, neškodíc setbě, křebké klasy svým by nepolámala‘.“<sup>51</sup>

Jestliže rétorická hyperbola je překročením hranic pravdy, pak hudební hyperbola je překročení rozsahu jednotlivého hlasu v rámci modu. V Lassově motetě *Fremuit spiritus* je překročením rozsahu modu v basu na slově „clama-bat“ (vykřičel) vyjádřena úpenlivá prosba k Bohu.

6. *Hypobole* je překročení melodie pod spodní hranici rozsahu (modu).

Tato figura je opakem hyperboly. Srovnej použití figury *hypobole* v Lassově motetě *In me transierunt* (Př. č. 72).

<sup>51</sup> Quintilianus: *Op. cit.*, VIII, 6. 67–69, s. 392.

PR. Č. 67 – ORLANDO DI LASSO: *FREMUIT SPIRITUS, FIGURA HYPERBOLE* (CD – Č. 42)

## FIGURY SPOLEČNÉ PRO HARMONII A MELODII:

1. *Congeries/synathroismos* (hromada) je společné nahromadění dokonalých a nedokonalých konsonancí, kterým je povoleno postupovat v podobném (paralelním) pohybu.

Quintilianus: „K amplifikaci lze počítat také nabromadění slov a myšlenek (*congeries*) znamenajících totéž. Neboť i když nestoupají po stupních, přece jsou nadlebcovány jakoby jakousi hromadou: ‚Co dělal, Tuberone, ten tvůj meč tasený v bitvě u Farsalu? Či bok hledal jeho brot? Na co myslily tvé zbraně? Kam byla zaměřena tvá mysl, tvé oči, ruce, zápal tvého ducha? Po čem jsi toužil? Co sis přál?‘ Je to podobné figurě zvané *synathroismos* (sebrání), ale tam jde o nakupení více věcí, zde o znásobení jedné. Tato figura obvykle roste slovy vystupujícími stále výše a výše: ‚Objevil se žalářník, praetorův kat, smrt a hrůza spojenců i římských občanů, liktor Sextius.‘“<sup>52</sup>

Pro Burmeistera figuru hudebně vyjadřuje střídavé „nahromadění“ vzestupných i sestupných terc-kvintových a terc-sextových souzvuků, tedy různých souzvuků dokonalých a nedokonalých konsonancí.

<sup>52</sup> Quintilianus: *Op. cit.*, VIII, 4. 26-27, s. 376.

PŘ. Č. 68 – ORLANDO DI LASSO: *TEMPUS EST, FIGURA CONGERIES* (CD – Č. 43)

2. Paralelní postup neboli *Fauxbourdon*. Je to paralelní postup nebo pohyb (*homostichaonta, homoiokineomena*)<sup>53</sup>, který je ve Francii nazýván *fauxbourdon*. Spočívá v paralelním vedení hlasů stejných rytmických hodnot, které jsou složené z velkých nebo malých tercií a kvart.

„Chybnost“ paralelního kvartového postupu hlasů je vyjádřena označením „faux“, i když v Burmeisterově popisu je více zdůrazněna charakteristika společného postupu hlasů, která se projevuje v celkovém kontextu kompozice. V nauce o hudebních figurách je tato „odchylka“ od správného utváření kompozice označována jako „zneužití“, které v klasické rétorice zastupuje pojem *katachrésis*.

Quintilianus: „Katachrésis (*zneužití*), latinsky správně nazývaná *abusio* (*užití slova v nepravém významu*), těm věcem, které nemají své jméno, propůjčuje jméno významem jim nejbližší, například, *koně si zbudují božským uměním Palladovým, a v tragédii Aigialeovi chystá teď otec synovskou službu*.“<sup>54</sup>

<sup>53</sup> *Homostichaonta* znamená „chodit společně“. *Kinema* znamená „pohyb“.

<sup>54</sup> Quintilianus: *Op. cit.*, VIII, 6. 34, s. 387.

- sti: qui- a pec- ca- vi- mus ti- bi,  
 -sti qui- a pec- ca- vi- mus ti- bi, qui- a pec- ca- - vi- mus ti- bi,  
 qui- a pec- ca- - vi- mus ti- bi, qui- a  
 -sti: qui- a pec- ca- - vi- mus ti- bi,  
 -sti: qui- a pec- ca- - vi- mus ti- bi, qui- a

Pr. č. 69 – ORLANDO DI LASSO: *OMNIA QUAE FECISTI*, FIGURA FAUXBOURDON (CD – č. 44)

3. *Anaphora* (opakování) je ozdoba, která opakuje podobné tónové útvary pouze v některých, ale ne ve všech hlasech harmonie.<sup>55</sup> Má sice charakter, který je podobný fuze, ačkoli to ve skutečnosti fuga není. Aby se harmonie mohla označit jako fuga, musí se opakování uskutečňovat ve všech hlasech. Burmeister *anaphoru* popisuje především z hlediska jejího hudebního významu jako opakování tématu buď v basovém hlase, v jednom hlase nebo ve více hlasech, nikoli však ve všech hlasech kompozice.<sup>56</sup>

4. *Fuga imaginaria* (*fuge phantastike*) je melodie, která se skládá z jednoho hlasu a která pokračuje v jiném hlase nebo několika hlasech na stejném nebo jiném tónu (stupni). Toto se uskutečňuje v krátkých melodických úsecích, spíše pro hru než pro skutečné použití. Hlasy jsou vyjádřeny tak, aby mohly být podle přání znovu několikrát opakovány.

*Fuga imaginaria* má dva druhy: první je *unisona* (*homophonos*), druhý (na jiném tónovém stupni) je *multisona* (*pamphonos*).<sup>57</sup> *Fuga imaginaria* jako *homophonos* spočívá ve stejné melodii pro všechny hlasy, to znamená, že hlasy (označované jako *hysterophonoi*) imitují melodii ve stejných intervalech a na stejném tónovém stupni.

<sup>55</sup> Burmeister při prvním definování *anaphory* ve spise *Hypomnematum* opakování tónového útvaru u této ozdoby umísťuje do basového hlasu, přičemž upozorňuje na podobnost s figurou *palilogia*, v jejímž rámci se opakování odehrává ve více hlasech.

<sup>56</sup> Athanasius Kircher: *Anaphora* se používá pro vyjádření prudkých vášní duše jako divokost nebo opovrhování (*Murgia universalis* II, VIII, 8., s. 144).

<sup>57</sup> *Homophonos* znamená „na stejném tónu“; *pamphonos* znamená „na všech tónech“.

nus, qui a- ni-  
 qui a- ni- mam su - - - am, qui  
 nus, qui a- ni- mam su-  
 nus, qui a- ni- mam su- am,  
 qui a- ni- mam su - - - am,

mam su- am po- su- it pro  
 a- ni- mam su - - - am po- su- it  
 am, qui a- ni- mam su- am po-  
 qui a- ni- mam au- am po- su- it  
 qui a- ni- mam su- am po- su- it pro

Pr. č. 70 – ORLANDO DI LASSO: *SURREXIT PASTOR BONUS*, FIGURA ANAPHORA (CD – č. 45)

Tento způsob se uskutečňuje v kompletní harmonii, která je nazývána moteto nebo má jiná označení.

*Fuga imaginaria* jako *pamphonos* je melodie, kterou následující hlasy (*hystero-phonoí*) neimitují ve stejných intervalech, ale podobných.



PŘ. Č. 71 – BURMEISTERŮV PŘÍKLAD FUGY VE VRCHNÍ KVARTĚ PO „DLOUHÉ“,  
TZN. PO ČTYŘECH DOBÁCH; *MUSICA POETICA*, s. 66 (CD – č. 46)

Burmeister v typu „fugy imaginaria“ vlastně popisuje kánon, protože kompozice v podstatě spočívá na jediném tématu a všechny hlasy jsou tak stejné. Již v průběhu 16. století byla fuga charakterizována jako ozdoba ve smyslu „nepravidelnosti“ v rámci běžné kompoziční techniky, což zřejmě Burmeistera vedlo k jejímu zařazení mezi hudební figury.

## 5. BURMEISTEROVA ANALÝZA LASSOVA MOTETA *IN ME TRANSIERUNT*

Již ve druhém spise *Musica autoschediastike* Burmeister na konkrétní analýze ukazuje, jak hudební tvůrce může vytvořit vokální hudební kompozici s řečnickými účinky. V rozšířenější podobě tuto analýzu zařadil také do třetího spisu *Musica poetica*. Analyzovaným dílem bylo v obou případech moteto Orlando di Lassa *In me transierunt*, které bylo poprvé vydáno v roce 1562 v Norimberku ve sbírce 25 Lassových motet *Sacrae cantiones quinque vocum*.<sup>58</sup> Burmeisterovi šlo především o praktické analytické prokázání, že moteta jsou jakoby „sešita“ z různých hudebněrétorických prostředků. V samotném motetu ze svého systému 26 ozdob a rétorických figur identifikoval deset.

Při analýze Burmeister věrně sleduje zásady, které stanovil jako základní metodický postup.

*„Analysis cantilena est cantilena ad certum modum, certumque antiphonorum genus pertinentis, et in suas affectiones sive periodos, resolvendae, examen quo artificium, quo unaquaeque periodus scatur, considerari et ad imitandum assumi potest. Partes analyseos constituuntur quinque: (1) modi inquisitio, (2) generis modulaminum, et (3) antiphonorum indagatio, (4) qualitatis consideratio, (5) resolutio carminis in affectiones, sive periodos.“*

*„Analýza vokální kompozice je její průzkum podle určitého způsobu a určitého typu polyfonie, k němuž náleží, a je rozčleněna do afektů nebo period, takže důmyslnost každé takové periody může být studována a později imitována. Analýza má pět částí: (1) vypátrání modu; (2) objevení melodického rodu; (3) rozpoznání typu polyfonie; (4) pochopení kvality; (5) rozčlenění vokální kompozice do afektů nebo period.“*

Burmeister, *Musica poetica*, kap. 15, s. 71–72

Burmeister v analýze Lassovy kompozice postupuje podle jednotlivých bodů (srovnej text a překlad této analýzy na konci kapitoly). V rámci realizace pá-

<sup>58</sup> Je to Lassova první motetová kniha po jeho nástupu do Mnichova. Již za pět měsíců od prvního vydání v Norimberku byla vydána také v Benátkách. Právě z této motetové knihy Burmeister přebírá většinu příkladů. V následujícím seznamu jsou zvýrazněna moteta, na která je ve spise *Musica poetica* odkazováno: 1. *Confitemini Domino*, 2. *Omnia quae fecisti nobis*, 3. *Jerusalem, plantabis vineam*, 4. *Videntes stellam Magi*, 5. *Deus, qui sedes super thronum*, 6. *Heu quantus dolor*, 7. *Veni in hortum meum*, 8. *Angelus ad pastores ait*, 9. *Exaudi, Domine, vocem meam*, 10. *Taedet animam meam*, 11. *O Domine salvum me fac*, 12. *Adversum me loquebantur*, 13. *Quam benignus es*, 14. *In me transierunt irae tuae*, 15. *Nisi Dominus aedificaverit domum*, 16. *Non vos me elegistis*, 17. *Legem pone mihi, Domine*, 18. *Illustra faciem tuam*, 19. *Surrexit pastor bonus*, 20. *Surgens Jesus*, 21. *Confundantur superbi*, 22. *Clare sanctorum senatus*, 23. *Sicut mater consolatur filios*, 24. *Benedicam Dominum in omni tempore*, 25. *Caligaverunt oculi mei*.

tého bodu (*rozčlenění vokální kompozice do afektů nebo period*) rozdělují moteto do tří hlavních skupin:

- 1) *exordium* (úvod);
- 2) *corpus carminis* (tělo vokální kompozice);
- 3) *finis* (závěr).

Celý text<sup>59</sup> pak rozdělují do devíti period (u každé periody uvádíme odkaz na takty):

EXORDIUM	1. In me transierunt irae tuae,	(takty 1-20)
	2. et terrores tui,	(takty 20-26)
	3. conturbaverunt me,	(takty 26-32)
	4. cor meum conturbatum est.	(takty 32-41)
CORPUS CARMINIS	5. Dereliquit me virtus mea.	(takty 41-46)
	6. Dolor meus in conspectu meo semper.	(takty 46-67)
	7. Ne derelinquas me	(takty 67-73)
	8. Domine Deus meus;	(takty 73-77)
FINIS	9. ne discesseris a me.	(takty 78-87)

Burmeister tímto rozčleněním textu současně poukazuje na důležitou inovaci v zacházení s veršem. Tři a půl žalmového verše je členěno podle obsahu, čímž se opouští dlouhá tradice dodržování formálního poloveršového členění. Priorita textového obsahu se tak promítla do snahy po odlišení těchto dílčích úseků i v rámci hudebních výrazových prostředků.

<sup>59</sup> Text je složen z různých částí žalmů 88 a 38:

In me transierunt irae tuae, et terrores tui conturbaverunt me. (Žalm 88.17)

(Hněv tvůj přísný na mne se obořil)

Cor meum conturbatum est, dereliquit me virtus mea, (Žalm 38.11)

(Srdce mé zmitá se, opustila mne síla má)

dolor meus in conspectu meo semper. (Žalm 38.18)

(Bolest má vždycky jest přede mnou)

Ne derelinquas me, Domine Deus meus, ne discesseris a me. (Žalm 38.22)

(Neopouštěj mne, Hospodine Bože můj, nevzdaluj se ode mne).



**Exemplum analyseos cantilenae *In me transierunt*  
Orlandi quinque vocum<sup>60</sup>**

Haec harmonia *In me transierunt* Orlandi Di Lassi elegans et aurea, determinatur modo authentica Phrygio. Ambitus namquae integri omnium vocum systematis est  $\sharp B$  et  $e$ . Singularum vero vocum ambitus sic se habent, quod videlicet discantus inter  $e$  et  $e$ , tenor uterque inter  $E$  et  $e$ ; Bassus inter  $\sharp B$  et  $\sharp b$ , altus inter  $\sharp b$  et  $\sharp b$  terminetur. Basis etiam temperamentis est orthia sive authentica. Intervallum enim diapente ab  $E$  ad  $\sharp b$  vel  $\sharp b$  manifeste datur. Deinde clausula affinalis eo loci, ubi haec diapente in duas partes aequales diffinditur, plena, ut  $\epsilon\xi\alpha\phi\omega\nu\omicron\varsigma$  clausula formari solet formatione introducitur. Vocum alti et bassi plagalis est ambitus. Mediatur enim ambitus earum eo loci, ubi inferiori parti diatessaron, superiori diapente attribuitur, clausulae iis etiam in locis, quae in hoc modo ad plenam, praesertim  $\tau\rho\iota\phi\omega\nu\omicron\nu$  formationem sunt iam longo usu inventa et recepta, formatae ostenduntur. Semitonia etiam comparent utraque in suis quaeque locis. Inferioris enim semitonii locus est ab imo ambitus authentici primum intervallum. Superioris est plane idem cum inferioris loco etc. Finem harmonia obtingit in  $E$  authenticum et principalem, qui est, et esse solet tenoris ambitus infimus sonus. Secundo pertinet ad genus modulationum diatonicum, quia eius intervalla ut plurimum formantur per tonum, tonum, et semitonium. Tertio pertinet ad genus antiphonarum fractum. Sunt enim soni alteri cum alteris in non aequali valore connexi. Quarto est qualitatis diezeugmenorum. Nam in  $a$  et  $b$  per totum cantum fit tetrachordorum disiunctio.

Porro haec harmonia in novem periodos commodissime distribui potest, quarum prima continet exordium, quod est exornatum duplici ornamento, altero fuga reali, altero hypallage. Septem intermediae sunt ipsum harmoniae corpus, velut (si ita cum altera aliqua cognata arte compare liceat) confirmatio in oratione. Ex quibus prima hypotyposi, climace, et anadiplosi est exornata; secunda similiter, cui superaddi potest anaphora; tertia hypotyposi et mimesi; quarta modo pari, et insuper pathopoeia; quinta fuga reali; sexta anadiplosi et noëmate; septima noëmate et mimesi; ultima, scilicet nona periodus, est velut epilogus in oratione. Finem haec harmonia principalem exhibet, ductum per illa concentuum loca, in quibus modi, ad quem harmonia refertur, natura consistit, et quae tota harmonia solet saepius reliquis sonorum locis attingere, alias vocatum finalis clausulae supplementum, quod usitatissime ornamenti auxeseos cultum secum ferre solet.

### Příklad analýzy pětihlasé Orlandovy vokální kompozice *In me transierunt*<sup>61</sup>

*In me transierunt*, toto elegantní a nádherné harmonické dílo Orlanda di Lassa, je vymezeno autentickým frýgickým modem<sup>62</sup>. Rozsah celého systému všech hlasů pokrývá stupně od *H* do *e''*.<sup>63</sup> Rozsah jednotlivých hlasů je následující: discantus od *e'* do *e''*; tenor od *e* do *e'*; bassus *H* do *b*; altus od *b* do *b'*.<sup>64</sup> Základní temperament<sup>65</sup> je *orthian* neboli autentický, protože se zde jasně projevuje interval kvinty od *E* do *b*. Kromě toho „afinální“ kadence, která je utvářena úplným „hexafonálním“ závěrem [sexta do oktávy], je umístěna tam, kde je kvinta rozdělena do dvou úměrných (stejných) částí. Rozsahy altového a basového hlasu jsou plagální, protože mají střed na místě, který umísťuje kvartu do nižší části a kvintu do vyšší. Kadence těchto hlasů směřují k úplnému závěru, zejména „trifonická“ kadence [tercie do oktávy], protože jsou utvářeny způsobem, který je dán dlouhou tradicí používání tohoto modu. Půltóny se vyskytují na obou správných místech. Umístění nižšího půltónu je na prvním spodním intervalu autentického rozsahu. Vyšší půltón je analogicky umístěn stejně jako spodní atd. Kompozice (harmonie) má své autentické a hlavní zakončení na *e*, které je obvyklým nejnižším tónem rozsahu tenoru. Za druhé je součástí diatonického rodu melodie, jelikož její intervaly jsou především utvářeny celým tónem, celým tónem a půltónem. Za třetí je součástí lomeného stylu rodu polyfonie (antiphony),<sup>66</sup> protože tóny jsou vzájemně spojovány v nestejných rytmických hodnotách. Za čtvrté patří ke kvalitě diezeugmenon.<sup>67</sup> V celé vokální kompozici se rozpojení tetrachordů vyskytuje mezi tóny *a* a *b*.

Kromě toho může být harmonie (kompozice) rozdělena do devíti period. První obsahuje exordium, které je vyzdobeno dvěma ozdobami: první z nich je fuga realis, druhá hypallage. Sedm vnitřních period je tělem harmonie (kompozice) a je podobné confirmatiu v řeči (pokud se mohou srovnávat dvě příbuzná umění). Z těchto sedmi period je první vyzdobena figurami hypotyposis, climax a anadiplosis; druhá perioda je vyzdobena podobně a k těmto figurám ještě může být přičtena anaphora; třetí je vyzdobena figurami hypotyposis a mimésis; čtvrtá podobným způsobem a navíc ještě figurou pathopoeia; pátá je fuga realis; šestá anadiplosis a noëma; sedmá noëma a mimésis. Poslední devátá perioda je podobná epilogu v řeči. V závěru harmonie (kompozice) je předveden hlavní závěr, jinak také označovaný jako supplementum závěrečné kadence, který často obsahuje figuru auxesis – hlavní závěr je protažen prostřednictvím řady harmonií (souzvuků), které jsou vystavěny na tónech, které ustanovují povahu modu a ke kterým se harmonie (kompozice) jako celek vrací častěji než k jiným tónům.<sup>68</sup>

<sup>60</sup> Burmeister, Joachim: *Musica poetica*. Yale University Press, New Haven 1993, s. 204–206.

<sup>61</sup> Poznámky k překladu, které budou začínat *Musica autoschediastike*, odkazují na jinou variantu Burmeisterova textu v tomto spisu z roku 1601.

<sup>62</sup> *Musica autoschediastike*: „... je v diatonickém rodu, poněvadž použité intervaly postupují celými tóny a půltóny. Vymezuje to autentický frýgický modus.“

<sup>63</sup> Konvenční systém má rozsah od *A* do *e'*.

<sup>64</sup> *Musica autoschediastike*: „Bassus od *A* do *a*; altus od *a* do *a'*. Umístění středu v discantu a tenoru je autentické.“ – Burmeister ve spise *Musica poetica* uvádí konvenční rozsah modů a nikoli skutečný rozsah jednotlivých hlasů v tomto moteti! Rozsah jednotlivých hlasů v moteti je následující: cantus od *e'* do *e''*; altus od *g* do *a'*; tenor 1 od *d* do *e'*; tenor 2 od *c* do *e'*; bassus od *E* do *c'*. Pro význam formulace „umístění středu“ srov. s následující poznámkou.

V zápisu moteta Lasso používá standardní kombinaci tzv. hlubokých klíčů (*chiavi naturali*). Pátý hlas *quintus* Burmeister ve své analýze neuvádí, protože podle tradice pouze doplňuje vokální kvarteto uvnitř jeho konvenčního ambitu, čímž vzniká zahuštěnější faktura, a nikoli rozšíření nad vrchní nebo spodní hranici rozsahu. Lasso takto hlasem *quintus* jakoby „zdvojuje“ rozsah *tenoru*. Jak jsme již uvedli, promíchání „hlubokých“ (*chiavi naturali*) a „vysokých“ (*chiavette*) klíčů se začalo používat při zhudebnování dialogů jako symbolická reprezentace novoplatónské koncepce motivační síly univerzální harmonie, která je řízena čísly a proporcerami, jejichž výrazem je i pozemská znějící a slyšitelná hudba, pokud v konstrukci intervalů, rytmů a rozsahu hlasů vyjadřovala „hudbu sfér“. V Burmeisterových pojednáních se odkazy na novoplatónskou teorii znějící reprezentace univerza objevují v dedikačních předmluvách ke všem třem uveřejněným spisům.

<sup>65</sup> Burmeister v 6. kapitole vysvětluje, že „temperament“ se vztahuje k rozdělení oktávy na kvintu a kvartu; pokud je *basis temperamenti* kvinta, pak je temperament *orthian* neboli autentický; pokud je to kvarta, pak je *plagia*, plagální.

Ve významu „extrémně vysoké“ pro lidský hlas je výraz *orthioi* používán v řečtině (pseudo-)aristotelovských *Problémů*. Například v *Problému XIX*, 37 (srov. řecký text in: Aristote: *Problèmes*. Les Belles Lettres, Paris 1993, Tome II, sections XI–XXVII, s. 109) se uvádí, že *nómoi orthioi* mohou zpívat pouze někteří lidé, protože mnohým je zapovězeno používat hlas při zpěvu vysokých tónů.

<sup>66</sup> Burmeister používá termín *antiphon* pro kontrapunkt; termín vzniká stažením řeckého *phonos anti phonon*, tedy podobně jako *contrapunctus* je stažení *punctus contra punctum* – v tomto případě se jedná o typ diminovaného nebo také „květnatého“ (zdobeného) kontrapunktu.

<sup>67</sup> Tato „kvalita“ vzniká rozpojením prostřednictvím tónu *h*.

<sup>68</sup> Dnešní terminologií bychom tuto závěrečnou kadenci popsali funkčními značkami: D – T – D – T – D – – T (neboli akordickým sledem A – E – A – E – A – – E).

① **EXORDIUM**

Cantus

In me trans- i- e- runt i-

**FUGA REALIS**

Altus

In me trans- i- e - -

Tenor

In

Quintus

Basus

In

5

- - rae tu - - - ae, in me trans- i- e- runt i-

- - runt i- rae tu- - ae, in me trans- i- e- runt

me trans- i- e- runt i- - - - rae tu- - - ae

In me trans- i-

me trans- i- e- runt,



10

rae tu- - - - - ae, in me trans- -  
 i- - rae tu- - ae, in me trans- i-  
 i- rae tu- - - - - ae, in  
 e- runt, in me trans- i- e- runt i- -  
 in me trans- i- e- runt,

15

- i- e- runt i- rae tu-  
 e- runt i- rae tu- - - - -  
 me trans- i- e- runt i- rae tu- ae,  
 - rae tu- ae, i- rae tu- - - - ae,  
 in me trans- i- e- runt i- - - - - rae tu-



② **CONFIRMATIO**

20

**HYPOTYPOSIS**                      **ANADIPLOSIS**

ae et ter-ro-res tu-i, et ter-ro-

ae, et ter-ro-res tu-i, et ter-ro-res

**ANADIPLOSIS**

et ter-ro-res tu-i, et ter-ro-

et ter-ro-res tu-i, et ter-ro-res tu-i,

**CLIMAX** →                                      **CLIMAX**

ae, et ter-ro-res tu-i, et ter-

25

③

res tu-i con-tur-ba-ve-runt me, con-tur-

tu- i con-tur-ba-ve-runt me, con-

**ANAPHORA**

res tu-i con-tur-ba-ve-runt me, con-tur-ba-ve-runt me, con-

**ANAPHORA**

et ter-ro-res tu-i con-tur-ba-ve-runt me,

ro-res tu-i con-tur-ba-ve-runt me,

→

30

ba- ve- runt me, con- tur- ba- ve- runt me: cor

tur- ba- ve- runt me: cor me-

**HYPOTYPOSIS**

tur- ba- ve- runt me, cor me- um,

con- tur- ba- ve- runt me, cor me- um,

con- tur- ba- ve- runt me, cor me- um

35

me- um con- tur- ba- tum est,

**MIMESIS**

um, con- tur- ba- tum est, con- tur- ba- tum est, con-

**HYPOTYPOSIS**

cor me- - - um con- tur- ba- tum est, con- tur- ba- tum est, con-

cor me- um con- - - tur- ba- tum est, con- tur- ba- tum est, con-

con- tur- ba- tum est, con-



40

(5) MIMESIS

de- re- li- quit me vir- tus

HYPOTYPOSIS

tur- ba- tum est, de- re- li- quit me vir- tus

tur- ba- tum est, de- re- li- quit me vir- tus me-

PATHOPOEIA

tur- ba- tum est. de- re- li- quit me vir- tus

tur- ba- tum est, de- re- li- quit me vir- tus

45

(6)

me- a, do- lor me- us

me- - a, do- lor me- us, do-

a, do- lor me- us,

me- - a, do- lor

HYPOBOLE

me- a,





50

in con- spe- ctu me- - - - o

lor me- us in con- spe- ctu me- o sem-

do- lor me- - - - - - us

FUGA REALIS

me- - - - - - - - us in con- spe- ctu me- - - - o

do- lor me- us in con-

55

sem- per, in con- spe- ctu me- o sem- per,

per, in con- spe- ctu me- - - - o sem- - per, in

in con- spe- ctu me- o sem- per, in

sem- per, in con- spe- ctu me- -

spe- ctu me- - - o sem- per, in



60

in con- spe- ctu me- o sem- per in  
con- spe- ctu me- o sem- - per, in con- spe- ctu me- o,  
con- spe- ctu me- o, in con- spe- ctu  
- o sem- - - per, in con- spe- ctu me- - - o, in con-  
con- spe- ctu me- o, in con- spe- ctu me- o sem- -

65

⑦ NOEMA

con- spe- ctu me- o sem- per: ne de- re- lin- quas me  
in con- spe- ctu me- o sem- per, ne de- re- lin- quas me, ne  
me- o sem- per, ne de- re- lin- quas me,  
spe- ctu me- o sem- per, ne  
per, ne de- re- lin- quas me,



70 ⑧ NOEMA

ne de-re-lin-quas me, Do-mi-ne De-  
 de-re-lin-quas me, ne de-re-lin-quas me, Do-mi-ne  
 ne de-re-lin-quas me, Do-mi-ne  
 de-re-lin-quas me, ne de-re-lin-quas me, Do-mi-ne De-  
 MIMESIS  
 ne de-re-lin-quas me, Do-mi-ne De-

75 ⑨ EPILOGUS

us me- - - us, ne dis-ces-se-ris  
 De-us me-us ne dis-ces-se-ris  
 De-us me-us, ne dis-ces-se-ris  
 us me- - - us, ne dis-ces-se-ris  
 us me- - - us, ne dis-ces-se-ris



80

a me, ne dis-ces-se-ris a  
a me, ne dis-ces-se-ris a me,  
a me, ne dis-ces-se-ris a me  
a me ne dis-ces-se-ris a  
a- me,

SUPPLEMENTUM 85

me, ne dis-ces-se-ris a me.  
ne dis-ces-se-ris a me.  
me, ne dis-ces-se-ris a me.  
ne dis-ces-se-ris a me.

Př. č. 72 – ORLANDO DI LASSO: *IN ME TRANSIERUNT*; V NOTOVÉM TEXTU JSOU VYZNAČENY  
A OČÍSLOVÁNY JEDNOTLIVÉ PERIODY (AFEKTY) A DOPLNĚNY NÁZVY FIGUR PODLE  
BURMEISTEROVY ANALÝZY (CD – Č. 47)

## IX. Astronomie a hudba

### KEPLER – HUDEBNÍ HARMONIE SVĚTA

Na přelomu 16. a 17. století se Johannes Kepler (1571–1630) řadil mezi „vědecké“ filozofy, kteří vycházeli z platónského apriorismu, což se nejvíce projevovalo v názoru, že samotná skutečnost má matematickou formu.

Keplerovy spekulace vycházejí z myšlenky, že Bůh stvořil svět takový, jaký je. Krása a dokonalost takto stvořeného světa je ukryta v geometrických poměrech, které jsou pravzory Božského jsoucna. Důležité ovšem je, že člověk tyto poměry nosí ve svém duchu, a proto je schopen poznat, že jejich uskutečnění ve světě je obrazem Boha. Geometrie se tak pro Keplera stala hlavním nástrojem poznání, protože duch je stvořen pro poznání veličin, zatímco oči pro barvy a uši pro tóny. Současně si ovšem uvědomuje, že i když duch takto s sebou přináší k poznávání podstaty světa pojem kvantity, je současně tato kategorie natolik zbavena pojmu, že může být definována čistou negací. Je to návrat k úvahám řeckého novoplatonismu – i když dospějeme k určitému pojmu, nemusí tyto získané pojmy být dostačující. Proto se již od ficinovského novoplatonismu klade důraz na lásku, *éros*, která spojuje dvě jsoucna, a proto například člověku umožňuje bezpojmově vstoupit pomocí bezprostřednosti citu do vyššího jsoucna. V tomto smyslu je také geometrie přímým odrazem Božího ducha. A účast člověka na geometrii je příčinou toho, že je obrazem Boha. Kepler vycházel z přesvědčení, že stavba světa byla provedena podle přesného geometrického plánu. A odhalování tohoto plánu si vytyčil jako hlavní vědecký úkol.

S myšlenkou harmonie sfér se objevuje estetický princip stavby světa. Tato idea původně v základním díle *Mysterium cosmographicum* z roku 1596 scházela. Ale krátce po vydání tohoto spisu se Kepler začíná otázkou nebeské harmonie soustavně zabírat a prakticky dvacet let s tímto záměrem soustřeďuje materiál, který má své vyústění ve stěžejním díle *Harmonice mundi* (1619).<sup>1</sup>

S dřívějšími koncepcemi hudby sfér je Keplerova spjata pouze částečně. Dokonce se ani nezabývá obvyklým přehledem tradičních antických názorů na toto téma. Shrňme si základní odchylky od tradičních koncepcí.

1. Nebeské harmonie skutečně existují, ale neznějí (v řecké tradici byla hudba sfér slyšitelná pro některé výjimečné lidi, například pro Pýthagora).

2. Hudba sfér je polyfonní, tedy souzvučková (od Platóna po Zarlina byla spíše chápána jako stupňovitý sled tónů).

3. Nebeská hudba existuje v čistém (přirozeném) ladění s konsonantními terciemi a sextami (u pýthagorejského ladění byla nejmenší konsonancí kvarta).

<sup>1</sup> Originální titul zní *Harmonices mundi libri V (Pět knih harmonie světa)*. Slovo *harmonices* v tomto případě není ve formě plurálu, ale je to transliterace řeckého genitivu, jehož nominativ je *harmonice*.

4. Konsonance jsou geometricky určeny pravidelnými mnohoúhelníky (polygony), které jsou vepsatelné do kruhu (dosud se odvozovaly z nejjednodušších číselných poměrů)

5. Středem systému všech vztahů je Slunce (dříve Země).

Kepler se v *Harmonice mundi* snaží empiricky prokázat reálnost nebeských harmonií. Proto vychází ze zkušenosti dobové hudby, která je vícehlasá, polyfonní a v níž nejpůsobivější jsou souzvuky složené z tercií a sext. Navíc bylo v dobové polyfonii vystřídáno pýthagorejské ladění přirozeným (čistým), v němž právě tercie a sexty zní konsonantněji. Kepler vycházel z přesvědčení, že vícehlas a přirozené ladění se prosadily, protože svou přirozeností odpovídaly původním obrazům Božské duše, podle níž je vystaven svět, tudíž i duše člověka. Tercie a sexty jsou konsonantní a člověku se líbí, protože odpovídají praobrazům jeho duše. Jedním ze stanovených cílů je objasnění, v čem spočívá ona příbuznost mezi terciemi, sextami a Božskou a lidskou duší. Předkeplerovské teorie hudby sfér nepřipouštěly možnost pokroku pozemské lidské hudby. Kepler argumentuje, že hlavní příčinou toho, že Řekové hudbu nerozvíjeli, bylo jejich nedostatečné spojení s empirickou realitou, tedy se soudem ucha. Navíc se již od pýthagorejců příliš soustředili na číselný matematický důkaz, který je pro Keplera sporný, protože čísla jako dílčí články jsou kontinuitní kvantity, tedy abstraktní jako duše. Navíc jsou z hlediska poznání podřízena geometrickým figurám, které jsou diskrétními kvantitami. Geometrické figury a proporce existují ve věcech jako nedokonalé obrazy a duch i duše je poznávají, třídí a srovnávají s Božskými praobrazy (přičemž duch poznává proporce intelektuálně a duše instinktivně). Jakákoli na čistém čísle založená analogie proto podle Keplera neodpovídá žádnému praobrazu v lidské duši nebo Božském duchu. Takové korespondence ovšem poskytují geometrické figury. Proto, pokud Kepler pracuje s analogiemi, tak jsou to zásadně analogie geometrické. Z tohoto důvodu jsou v *Harmonice mundi* zkoumány geometrické figury, protože pouze ony mohou odhalit důvody, proč se nám určité prožitky líbí či nelíbí (tedy i proč se nám líbí tercie a sexty, které v pýthagorejském systému odvozování z čistě číselných poměrů do konsonancí nepatřily) a proč je Bůh stvořil takto a ne jinak. *Harmonii* chápe jako mohutnost ducha, který poznává určité proporce mezi dvěma kontinuálními veličinami tím, že je poměřuje s původními geometrickými figurami.

Tóny, ať již po sobě jdoucí nebo současně zaznívající, vyvolávají v člověku pocit libozvuku, který patří k nejbezprostřednějším zážitkům lidské duše. Hudba tak svou bezpojmovostí dává mnohem více než slova tušit věčnou říši, v níž jsou v harmonii vyřešeny všechny disonance a sváry pozemského života. Zážitek z hudby totiž míří k prazážitku, a tím duši vede k příčinám jejího bytí, vytrhává ji z její časovosti a prostorové vázanosti. Pouze hudba umožňuje smyslovými prostředky odhalovat čistý nadsmyslový svět. Pokud však člověk zkoumá fyzikální podmínky uskutečňování jednotlivých tónů, pak se vůbec nepřibližuje objasnění citového přízvuku pocitu, který vzbuzuje. Kepler proto odmítá pýthagorejské vysvětlení konsonancí na základě poměrů mezi

tóny a samotnými čísly. Jeho koncepce totiž vychází z poměru dvou pohybů, jimiž jsou tóny utvářeny. V těchto „dynamických“ poměrech hledá příčinu konsonancí. Značný myšlenkový vliv lze přičíst řeckému novoplatonikovi Proklovi, kterého Kepler několikrát cituje a některé myšlenky používá jako motto některých knih *Harmonice mundi*. Proklos zejména tvrdí, že v rovinných pravidelných figurách je vyjádřen vztah ke kvalitám věcí, zatímco prostorové útvary jsou analogonem substancí.

Příčinu konsonancí Kepler hledá v geometrických poměrech rovinných figur. Základem pro vyčleňování správných figur z jejich nekonečného možného množství je podmínka jejich konstruovatelnosti, musí to být *figurae demonstrabiles* – pomocí kružítka a pravítka. Poněvadž konstruovatelných figur existuje nekonečně mnoho, formuluje Kepler omezující pravidla. Vylučuje všechny figury, které jsou sestrojovány pomocí konstrukce jiné figury. Zejména však vychází z dělení kruhu, do něhož jsou figury vepisovány. Význam kruhu pro určení harmonie i konsonancí souvisí s Keplerovými oblíbenými analogiemi. Koule (*sféra*) byla analogií obrazu svaté Trojice: uprostřed koule Otec, plocha koule Syn a prostor Duch Svátý. V *Harmonice mundi* touto analogií vysvětluje chápání kruhu jako příčiny hudebních konsonancí, protože rovinná figura kruhu představující lidskou duši vzniká řezem středu koule pomocí přímky, která reprezentuje tělesnou formu vybíhající ze středu koule ke každému bodu její plochy. Zakřivení k přímce je analogií vztahu duše k tělu, tedy „nevyslovitelný a nezměřitelný“ poměr. A analogií vztahu duše k Bohu je vztah kruhu ke kouli, takže duše je sice vázána na plochu, ale má také podíl na božské trojdimenzionální kulatosti a současně tvaruje to, co je utvářeno tělesnou linií (přímkou). Proto se Kepler tímto způsobem vydal ke hledání příčin, které určují kruh k subjektu, a zároveň i ke zdroji členění harmonických proporcí. Tyto myšlenky ve zkoncentrované podobě podává v závěru 1. kapitoly IV. knihy.

*„Est denique et haec summa et decumana ratio, quod quantitatum est mirabilis quaedam et plane divina politia rerumque divinarum et humanarum communis in iis symbolisatio. De sacrosanctae Trinitatis adumbratione in sphaerico scripsi passim, in Opticis, in Commentariis Martis, in doctrina sphaerica, quae hic repetita volo. Sequitur igitur recta linea, quae ex fluxu puneti in centro in punctum unicum superficiei prima rudimenta creationis delineat, aemula aeternae generationis filii (egressu centri versus infinita puncta totius superficiei, lineis infinitis sub aequalitate omnibus perfectissima figuratae et depictae), quae recta linea elementum scilicet est formae corporeae. Haec in latum ducta jam ipsam formam corpoream adumbrat, planum creans; plano vero sectum sphaericum circulum sectione repraesentat, mentis creatae, quae corpori regendo sit praefecta, genuinam imaginem, quae in ea proportione sit ad sphaericum, ut est mens humana ad divinam, linea scilicet ad superficiem, utraque tamen circularis, ad planum vero, in quo et inest, se habet ut curvum ad rectum, quae sunt incommunicabilia et*

*incommensurabilia, inestque pulchre circulus tam in plano secante, circumscribens illud, quam in sphaerico secto, mutuo utrisque concursu, sicut animus et in corpore inest, informans illud connexusque formae corporeae, et in Deo sustentatur, veluti quaedam ex vultu divino in corpus derivata irradiatio, trabens inde nobiliorem naturam. Quae causa sicut stabilit proportionibus harmonicis circulum pro subjecto et terminorum fonte, sic vel maxime abstractionem commendat, cum neque in certae quantitatis circulo, neque in imperfecto, ut sunt materiales et sensiles, insit divinitatis animi adumbratio, et quod caput est, tantum a corporeis et sensibus deceat esse abstractum circulum, quantum curvi rationes, animi symbolum, a recto, corporum umbra, secretae et velut abstractae sunt. Satis igitur muniti sumus ad hoc, ut harmonicis proportionibus, animi solius objectis, terminos ex abstractis potissimum quantitibus petamus.“*

„Jako nejvyšší důvod je pro mě určující, že kvantitty utvářejí nádherný a takřka božský stát a že božské a lidské vyjadřují stejným symbolickým způsobem. O obrazu svaté Trojice v kouli jsem již dříve psal, v Optice, v Komentáři k Marsu, v nauce o sférice, ale znovu bych to chtěl zopakovat. Rozvíjející se přímka rýsuje při napodobování věčného tvoření Syna (který je symbolizován a zobrazován vycházením středu do nekonečně mnoha bodů celé vnější plochy v nekonečně mnoha liniích dokonale pravidelných figur) první prvky stvoření ve vytékání středu do jediného bodu vnější plochy, protože přímka tvoří element tělesné formy. Pokud se rozšiřuje, pak již zobrazuje tělesnou formu tím, že vytváří plochu. Plochou se rozřízne koule, takže kruh vzniká jako řez, pravý obraz tvůrčí mysli; ta je ustanovena k vládě nad tělem. Kruh se má ke kouli jako lidská mysl k božské, jako linie k vnější ploše, přičemž obě jsou kruhové. Kruh se má k ploše, v níž leží, jako oblouk k přímce, protože obojí je nesdělitelné a neměřitelné, ačkoli díky vzájemnému působení do sebe koule a plocha krásně zapadají, takže kruh leží jak na rozříznuté rovině, kterou vyznačuje, tak také na rozříznuté kouli. Stejně se také duše nachází v těle, jímž je informována a svázána s tělesnou formou a současně s Bohem; jako vyzařování, které se rozlévá z podoby Boha do těla, čímž získává svou šlechetnou přirozenost. Tyto příčiny nezajišťují pouze harmonické proporce kruhu jako subjektu a původu základních elementů, ale také dodávají zcela zvláštní důvod pro to, že vyhledáváme abstraktní kvantitu. Protože v duši nespočívá obraz Božského na kruhu určité velikosti a již vůbec ne na nedokonalém materiálním a smyslovém kruhu. Ten je totiž natolik abstrahován od tělesného a smyslového, jako jsou abstrahovány vlastnosti oblouku (symbolu duše) od přímek a smyslového obrazu těla. Tím jsme získali dostatečně jistou půdu pro naše teze, z nichž vyplývá, že harmonické proporce jsou základními čistými a duchovními elementy abstraktních kvantit.“

Johannes Kepler: *Harmonice mundi*, IV, kap. 1, s. 223



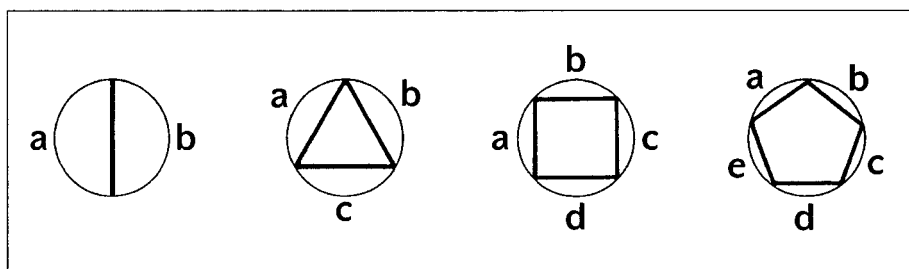
Princip dělení kruhu, do něhož jsou figury vepsány (*inscribere*), je založený na myšlence, že při tvoření světa se dělením vždy utvářejí dvě části kruhu, které jak mezi sebou, tak s celým kruhem tvoří poměry, které patří ke konstruovatelným figurám. Definiční vepsané figury do kruhu Kepler podává v úvodu I. knihy.

*„Inscribere figuram circulo est, proportionem lateris figurae ad diametrum circuli, cui est inscribenda, geometricè determinare, qua constituta proportione, facile in circulo figura proposita delineatur.“*

*„Figura vepsaná do kruhu je poměr strany k průměru kruhu, do něhož má být figura vepsána, prostřednictvím určeného geometrického postupu; v tomto poměru se dá stanovená figura snadno narýsovat.“*

Johannes Kepler: *Harmonice mundi*, I. *De Figurarum Regularium demonstrationibus*, VI. definitio, s. 85

Dělení kruhu přitom spočívá v odřezávání kruhových oblouků (Př. č. 73).



PŘ. Č. 73 – VÝSEČE KRUHOVÝCH OBLOUKŮ

Když se například kruh rozdělí na pět dílů (oblouků), má se oblouk jedné strany k celému kruhu jako poměr 1 : 5 a ke zbyvajícím částem kruhu 1 : 4. Pětúhelník a čtyřúhelník jsou konstruovatelné figury, takže celé dělení kruhu na pět dílů je harmonické, neboli „světatvořící“. Ale například při rozdělení kruhu na osm dílů (oblouků) vzniká poměr oblouku jedné strany (1 : 8), jehož poměr ke zbytku (tj. 1 : 7) již nepatří ke konstruovatelným figurám.

Přitom to, co je v geometrii konstruovatelné, je v hudbě konsonující. Je nomže ze tří konstruovatelných pravidelných figur a prvního dělení celku (viz Př. č. 73) vznikají pouze čtyři konsonance, jak demonstruje následující tabulka poměrů a jejich převodu na hudební intervaly.

	JEDEN KRUHOVÝ OBLOUK STRANY K CELKU	ZŮSTATEK K CELKU
průměr	1 : 2 = oktáva	1 : 2 = oktáva
trojúhelník	1 : 3 = duodecima	2 : 3 = kvinta
čtverec	1 : 4 = dvojitá oktáva	3 : 4 = kvarta
pětúhelník	1 : 5 = dvojitá oktáva + velká tercie	4 : 5 = velká tercie

Geometrické figury Kepler chápe jako rozumové věci. A protože rozum je věčný, jsou věčné také tyto figury. Jenomže člověk může *scire*, vědět pouze konstruovatelné figury. Ono *scire* znamená, že u geometrických věcí můžeme poznat formální příčiny.

„*Scire in geometricis est mensurare per notam mensuram; quae mensura nota in hoc negotio inscriptionis figuram in circulum, est diameter circuli.*“

„*Vědět znamená u geometrických věcí měřit známou mírou. Touto známou mírou je průměr kruhu, jehož prostřednictvím se figury vepisují do kruhu.*“

Johannes Kepler: *Harmonice mundi*, I. *De Figurarum Regularium demonstrationibus*, VII. definitio, s. 85.

Takové „vědění“ ovšem není možné u sedmi-, devíti-, jedenáctiúhelníků atd., protože tyto figury jsou *ineffabiles*, „nevyslovitelné“. Kepler důsledně užívá termín *ineffabiles* jako vlastní překlad řeckého termínu *alogoi* namísto běžně používaného latinského ekvivalentu *irracionales*.<sup>2</sup> Z tohoto důvodu člověk nemůže mít v duši a ani nemůže na papír narýsovat dokonalý sedmiúhelník a další jmenované figury. Proto také Bůh tyto mnohoúhelníky nepoužil k tvorbě světa, protože využíval pouze geometrickou zásobárnu, přičemž ony „nevyslovitelné“ figury nejsou založeny na geometrických veličinách. Takže to, co Bůh nemohl najít v praobrazech, nemohl také použít v díle stvoření. Odtud se pak Kepler dostává přímou cestou k významu praharmonií.

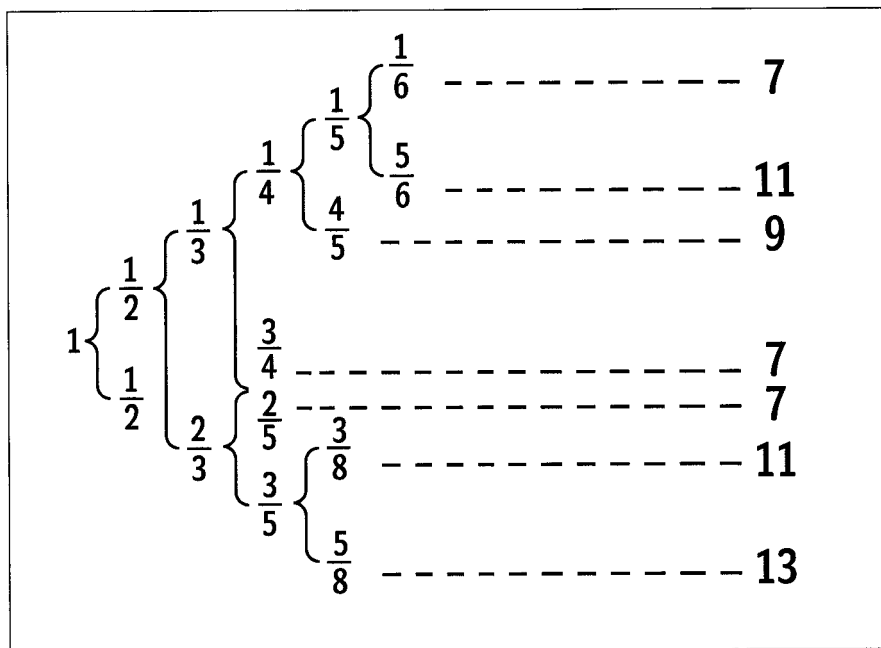
Pomocí harmonického dělení kruhu a jeho přenesením na dělení struny vytvořil rodokmen hudebních harmonií.<sup>3</sup> Poměry mezi vzniklými částmi (obě části k celku i mezi sebou navzájem) přitom nesmějí obsahovat žádné z tzv. negeometrických čísel (7, 9, 11, 13 atd.), protože jinak by nebyly *scibilis*, „přístupné vědění“. Kepler tímto dělením dospívá až k osmiúhelníku, který vysvětluje dělení kruhu do tří a pěti částí (protože poměry 3:5, 5:8, 3:8 neobsahují negeometrické číslo). Každé rozvíjení zlomkového poměru je ovšem zablokováno nástupem negeometrického čísla.

Kepler tak dospěl k poznatku, že existuje 7 harmonických dělení struny. Na uvedeném příkladu (Př. č. 74) můžeme sledovat vývoj tohoto dělení. Na počátku je celek ve formě zlomku 1/1, tj. 1 jako číselník a 1 jako jmenovatel. Z každého zlomku vždy vyrostou dvě rodové větve; vždy až k součtu, který obsahuje charakteristické číslo nezobrazitelné figury. Přitom ovšem Kepler neustále zdůrazňuje, že těchto 7 řezů struny nejprve uslyšel jako harmonie uvnitř oktávy. A teprve později z nehlubších základů geometrie vypočítal pří-

<sup>2</sup> V I. knize v XV. definici (s. 86) upozorňuje, že výraz *irracionales* je spíše vázán na vyjádření nebezpečí víceznačnosti a nesmyslnosti.

<sup>3</sup> Tento rodokmen je popsán v III. knize, kap. II., *De sectione harmonica chordae* (O harmonickém dělení struny), s. 145–146.

činy jednotlivých dělení, přičemž se domnívá, že sedm hudebních harmonií dělení struny stejně jako pět pravidelných těles mají společný původ.<sup>4</sup> Ve 2. kapitole III. knihy prezentuje Kepler sedm dokonalých konsonancí na následujícím příkladu (Př. č. 75).



PŘ. Č. 74 – KEPLEROVA TABULKA KONSONANTNÍCH POMĚRŮ

PŘ. Č. 75 – KEPLEROVA DEMONSTRACE SEDMI KONSONANCÍ

<sup>4</sup> V této souvislosti se Kepler zmiňuje o Ptolemaiově *Harmonice* s komentářem novoplatonika Porfyria, v níž sice nenalezl pravé příčiny harmonií, nicméně harmonické dělení a jeho sedmičísli je v ní mnohokrát zmíněno. Keplerova snaha dostat se k Ptolemaiově knize je kuriózní analogií i naší časté současné situace; k la-

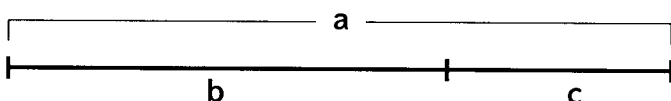
V rámci definice harmonické proporce je také formulován vzorec pro harmonický střed:

– pokud jsou  $a > b > c$  v harmonických proporcích, pak je  $b = \frac{2ac}{a+c}$

Proporce mezi těmito třemi veličinami musejí splňovat dvě podmínky:

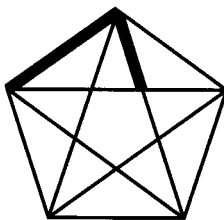
1. musí být ve zvláštním typu geometrické proporce; to znamená, že největší člen ke střednímu se má jako střední k nejmenšímu ( $a : b = b : c$  nebo  $b^2 = ac$ );
2. největší díl musí být sumou součtu obou menších:  $a = b + c$ ; vzorec  $a : b = b : (a - b)$  nebo  $b^2 = a(a - b)$ .

V těchto proporcích je úsečka rozdělena do dvou částí, kdy celek se má k větší části jako větší část k menší (Př. č. 76)



Př. č. 76 – ÚSEČKA ROZDĚLENÁ ZLATÝM ŘEZEM

V tomto případě však již nejde o proporce, ale o *proportionalitas*, tedy úměrnost, kterou Kepler nazývá Božskou proporcí a kterou dnes označujeme jako zlatý řez. Tato úměrnost je z hlediska přirozenosti obsažena především v pětiúhelníku, *pentagonum uti sectione secundum extrema et medium, quae proportionem forniant divinam*, který je určen prostřednictvím dělení na vnější a střední poměr, který tvoří božskou proporcí.

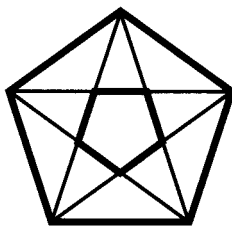


Př. č. 77 – PĚTIÚHELNÍK – VYZNAČENÍ ČÁSTÍ TVOŘÍCÍCH DOKONALOU ÚMĚRNOT

Pro Keplera je nejdůležitější jedna z vlastností „božské“ úměrnosti: může se neomezeně rozmnožovat tím, že přidáním větší části k celku obdržíme nový celek a starý celek se stává k novému větší částí –  $(a + b) : a = a : b$ . Pětiúhelník je tak prapůvodní figurou, v níž je skryta plodivá síla. V *Harmonice mundi* je tato úměrnost chápána jako pravzor plodnosti. Takto se také „samoroz-

tinskému Gogavinovu překladu, který vyšel v Benátkách 1562, se dostal až v roce 1600. Protože s tímto překladem nebyl spokojený, usiloval o získání řeckého rukopisu. Ten mu zajistil až v roce 1607 mecenáš Herwart von Hohenburg. Podle původního plánu měl být Keplerův překlad tohoto díla součástí vydání *Harmonice mundi*.

množuje“ pětiúhelník do nekonečné řady úrovní, přičemž zejména rostliny se rozmnožují podle tohoto zákona plození.



PR. Č. 78 – PĚTIÚHELNÍK – ZNÁZORNĚNÍ SAMOROZMNOŽOVACÍHO PRINCIPU

Současně si ovšem Kepler v 15. kapitole<sup>5</sup> III. knihy pokládá otázku, jak spolu souvisí umístění mollové tercie v oktávě s afekty – tedy s její ženskostí, pasivitou a měkkostí, a u durové tercie protikladně s mužskostí, aktivitou a tvrdostí. Konstatuje sice, že durová tercie má svůj původ v pětiúhelníku, tedy v „Božské proporcnosti“, která není vyjádřitelná číslem, nicméně existuje číselná řada, která se správné hodnotě poměru přibližuje a v těchto odchylkách od skutečných proporcčních článků utváří mužský a ženský princip. Toto číselné přibližování se je vyjádřeno sumační řadou (dnes označována jako tzv. Fibonacciho řada):

MENŠÍ ČÁST (MINOR)	VĚTŠÍ ČÁST (MAJOR)	CELEK
1	1	2
1	2	3
2	3	5
3	5	8
5	8	13
8	13	21 atd.

*„In hac vero proportione pulchra inest generationis idea. Nam sicut pater gignit filium, filius alium, quisque sibi similem, sic etiam in illa sectione, cum pars major additur toti, continuatur proportio capitque composita locum totius, et quae prius erat tota, locum partis majoris. Quae ratio etsi numeris exprimi nequit, datur tamen aliqua series numerorum, quae continue propius ad verum accedit.“*

*„V tomto krásném poměru skrytě spočívá idea plození. Neboť tak jako otec plodí syna, syn dalšího syna, a všichni jsou sobě podobní, děje se stejně u každého dělení proporcí, v němž se největší díl přivádí k celku. Součet pak zachovává celek, a to, co dříve bylo celkem, se nyní stává vět-*

<sup>5</sup> Tato kapitola nese název *Qui modi vel toni quibus servant affectibus* (Jaké afekty jsou u jednotlivých modů nebo tónin).

*ším dílem. I když tento poměr nelze vyjádřit čísly, přesto existuje číselná řada, která se neustále přibližuje pravé hodnotě poměru.“*

Johannes Kepler: *Harmonice mundi*, III, kap. XV, s. 187

Ze dvou výše uvedených podmínek tato sumační řada splňuje pouze druhou (menší část = celek – větší část). Nevyhovuje však první podmínce ( $a c = b^2$ ), protože  $a c$  je střídavě větší nebo menší než  $b^2$ . Například ve druhém řádku uvedené sumační řady je menší část (1) menší, než by měla být, a větší část (2) větší, než by měla být. Ale hned na následujícím řádku je to obráceně: menší část (2) je o něco větší a větší část (3) je o něco menší.

Pokračováním řady se tak menší i větší část celku přibližují k ideálnímu poměru, aniž by ho ovšem mohly dosáhnout, protože  $b^2$  se nikdy nebude rovnat  $a c$ . Například ve čtvrté řadě dosáhneme podle uvedeného vzorce následujícího výsledku:  $5 \times 5 = 25$ ;  $3 \times 8 = 24$ . Rozdíl se vždy bude rovnat jedné. Pokud je násobek menší části a celku (obdélníkové číslo) o jednu menší než druhá mocnina (čtvercové číslo) větší části, pak je podle Keplera výsledkem ženské číslo. Pokud je naopak o jednu větší, pak je výsledkem mužské číslo.

Pokračující řada vypadá následovně:

	$a c$	$b^2$
mužský	2	1
ženský	3	4
mužský	10	9
ženský	24	25
mužský	65	64
ženský	168	169 atd.

*„In qua serie ipsa differentia numerorum a terminis genuinis (qui sunt non numerabiles, sed ineffabiles) admirabili vicissitudine mares feminas progignit, membris sexus indicibus distinctas. Ut si pars major sit primo 2, minor 1, totum 3: hic non est plane 1 ad 2 ut 2 ad 3, differentia enim est unitas, quo minus rectangulum extremorum 1 et 3 aequet quadratum medii 2. Tunc addito 2 ad 3 fit novum totum 5, et addito 3 ad 5 totum 8 etc. Rectangulum ex 1 et 3 feminam ercat, deficit enim a quadrato de 2 unitate; rectangulum ex 2 et 5 marem, excedit enim quadratum de 3 unitate; rectangulum ex 3 et 8 feminam, deficit enim a quadrato de 5 unitate. Rursum ex 5 et 13 mas oritur, respectu quadrati de 8; ex 8 et 21 femina, respectu quadrati de 13; hoc sic in infinitum.“*

*„V této řadě rozdíl mezi čísly a skutečnými proporčními články (které nejsou spočítatelné, ale jsou nevyslovitelné) plodí nejpožoruhodnější mužský a ženský způsob tím, že se od sebe odlišují rodovými články. Jsou to zejména větší díl 2, menší 1, celek 3. Ale 1 ku 2 není totéž jako 2 ku 3; přesněji řečeno: obdélník z vnějších členů 1 a 3 zaostává za čtvercem*

*středního členu o jednotku. Sečteme-li 2 a 3, dostaneme nový celek 5; sečteme-li 3 a 5, pak je nový celek 8 atd. Obdélník z 1 a 3 plodí samici, protože mu schází jednotka proti čtverci ze 2. Obdélník ze 2 a 5 plodí samce, protože čtverec ze 3 překračuje o jednotku. Obdélník z 3 a 8 plodí samici, protože mu schází jednotka proti čtverci z 5. Z 5 a 13 opět vzniká samec ve vztahu ke čtverci z 8; z 8 a 21 samice ve vztahu ke čtverci z 13 atd. až do nekonečna.“*

Johannes Kepler: *Harmonice mundi*, III, kap. XV, s. 187

Podle Keplera je toto členění přirozené, protože vychází z pětiúhelníku. Zákonky plození vytvořené Bohem tomuto členění odpovídají, přičemž spojení dvojitě číselné proporce odpovídá spojení muže a ženy. Kepler z toho činí rozhodující závěr v procesu zdůvodňování působení tercií a sext; durová mužská tercie (4 : 5) a mollová ženská tercie (5 : 6) jako potomci pětiúhelníku<sup>6</sup> uvádějí duši, věrný obraz Boha, do afektu, který se objevuje pouze při plodícím aktu.<sup>7</sup> Kepler v *Harmonice mundi* probírá trojí analogii: mezi zlatým řezem, sexuálními plozením a afektivním vjemem, který vyvolávají tercie a sexty.

*„Haec cum sit natura hujus sectionis, quae ad quinquanguli demonstrationem concurrat, cumque Creator Deus ad illam conformaverit leges generationis, ad genuinam quidem et se ipsa sola perfectam proportionem ineffabilium terminorum, rationes plantarum seminarias, quae semen suum in semetipsis habere jussae sunt singulae, adjunctas vero binas numerorum proportionem (quarum unius deficiens unitas alterius excedente compensatur) conjunctionem maris et feminae: quid mirum igitur, si etiam soboles quinquanguli, tertia dura seu 4/5 et mollis 5/6 moveat animos, Dei imagines, ad affectus generationis negotio comparandos?“*

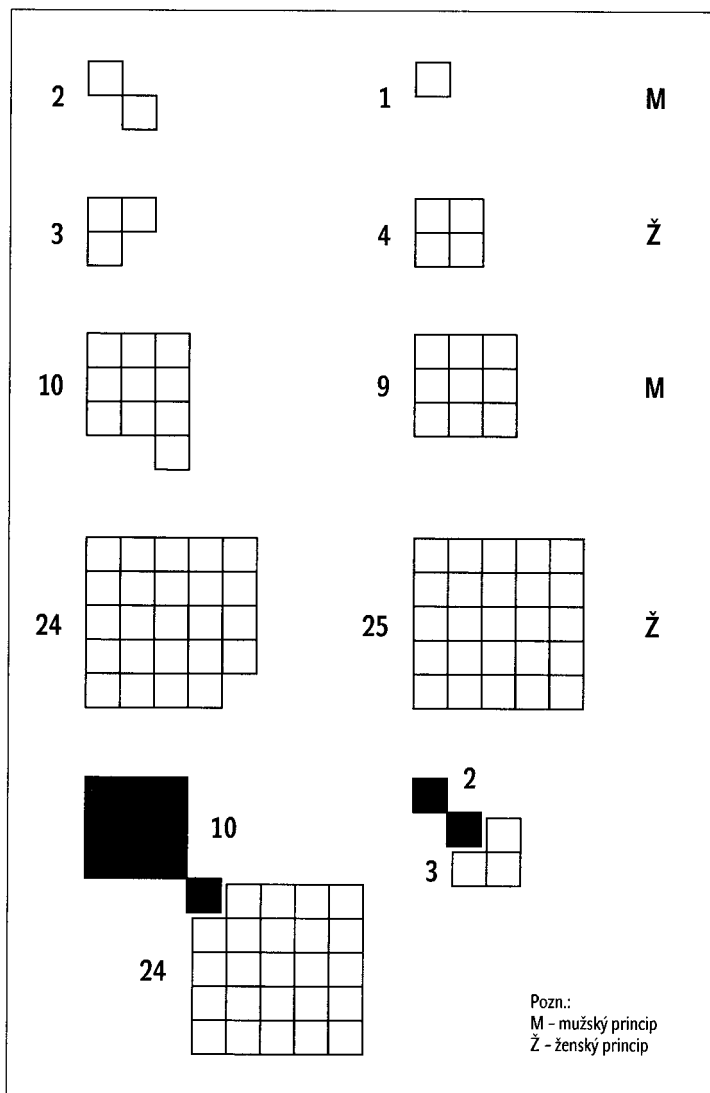
*„Je to tedy přirozenost dělení, která nachází použití při konstruování pětiúhelníku. Bůh takto Tvůrci vytvořil zákony plození, které odpovídají tomuto dělení. Odpovídají skutečným a v sobě dokonalým proporcím nevyslovitelného číselného členění rozmnožovacího poměru u rostlin, které dle Božího přikázání samy v sobě nesou semeno, zatímco spojení dvou číselných proporcí (přičemž to, co schází do jednoty u jednoho, je doplněno nadbytkem u druhého) odpovídá spojení muže a ženy. Není snad úžasné, když potomci pětiúhelníku, durová tercie 4/5 a mollová tercie 5/6, uvádějí duše (obrazy Boha) do afektů, které vznikají při aktu plození?“*

Johannes Kepler: *Harmonice mundi*, III, kap. XV, s. 188

<sup>6</sup> Kepler mollovou tercií odvozuje z desetiúhelníku, takže patří do třídy pětiúhelníkových figur.

<sup>7</sup> Kepler v 15. kapitole III. knihy *Harmonice mundi* touto analogií objasňuje rozdílnost tónových rodů: „Budu pojednávat o dvou přirozených tónových rodech dur a moll. Již jejich označení napovídá, jaké afekty vzbuzují. Jako je obzvláště při aktu plození žena stvořena k trpnosti a muž k činění, tak také mollový rod slouží k výrazu pasivních ženských vlastností a durový naopak k výrazu aktivních mužských vlastností.“

Střídání mužského a ženského principu v sumační řadě dokládá také geometrickým příkladem (Př. č. 79), ve kterém demonstruje doplňování velkých a malých tercií na základě své spekulace o neustálém střídání nadbytku a nedostatku jednoho. V jednom z dopisů<sup>8</sup> k tomu poznamenává, že tyto obrazy, z nichž jedny mají mužský úd a druhé dělohu, prokazují podstatu plodícího principu číselné řady božské proporčnosti.



Př. č. 79 – STŘÍDÁNÍ MUŽSKÉHO A ŽENSKÉHO PRINCIPU V SUMAČNÍ ŘADĚ

<sup>8</sup> Dopis Joachimů Tanckiovi z roku 1608 (*Joannis Kepleri, astronomi Opera omnia*, vol. II., Erlangae 1859, s. 791). Tanckius zřejmě Keplerovi poslal spis *Monochordum* Andree Reinharda, který se zabývá podobnými proporčními sexuálními analogiemi.



Důležité je Keplerovo rozlišování smyslových a čistých harmonií. Při působení na duši je vyloučen rozum; místo něj nastupuje instinkt. Proto hudba může působit i na nevzdělance, děti, sedláky, ale dokonce i na zvířata, tedy i na toho, kdo vůbec nic neví o harmonické vědě. Jenomže vnímání harmonií pouze touto nižší duševní mocností je hloupé a temné. Duše se však nechová pouze pasivně. Při vnímání harmonií se může sama stát činnou, probouzet se, sama na sebe působit přirozeným vzrušením. Čisté harmonie jsou praobrazy, zejména kruh a do něj vepsané figury, které jsou přístupné vědění.

Kepler zkoumá harmonie také z hlediska bytí matematických věcí a jejich poznání. Nepřístupuje na Aristotelův názor, že matematické věci nikdy a nikde neexistují odděleně od smyslových věcí, takže i jejich poznání je vázáno na smyslové vnímání. Kepler naopak vychází z Platónova učení o *anamnésis*, podle něhož je člověk přístupný vědění prostřednictvím rozpomínání. Hlavním pramenem je však novoplatonik Proklos s jeho komentáři k Euklidovi. Kruh není dán smyslově, ale ryze inteligibilně. Smysly se řídí duchem, nikoli obráceně. A geometrie je božským duchem, dokonce dodala Bohu praobrazy pro utváření světa a tato geometrická podoba Boha je přenášena na člověka. Geometrické obrazy tak od Boha emanují, vyzářují do celého světa, utvářejí také lidskou duši, která je tak sama čistou harmonií. Matematické věci tedy nebyly člověkem vynalezeny, ale objeveny; člověk pouze vycítil to, co již dávno existovalo v jeho duchu. Matematické poznání se tak stalo vrcholným prostředkem sebepoznání, v němž člověk nahlíží do podstaty a příčiny své existence, kterou tímto nahlížením chápe jako „estetickou“ strukturu, protože je nejen krásná, ale i působící a vyvolávající lidské afekty. Polyfonní hudba s terciemi a sextami nás vzrušuje, protože tyto intervaly jsou utvářeny podle stejného geometrického praobrazu, díky kterému se svět rozmnožoval do svých úrovní.

Kepler tak ve své době dodal zcela původní vysvětlení neobyčejného účinku hudebních intervalů, které v dobové vícehlasé hudbě tvořily základní stavební kameny. Rozlišování hudebních rodů má sice starou tradici, ale Kepler přišel jako první s analogií, která vycházela z plodivé síly geometrické figury jako pravzoru, s nímž Bůh konstruoval svět. Proto nás polyfonní hudba stejně afektivně vzrušuje jako sexuální styk, protože obojí vyrůstá z prvotního geometrického stavebního kamene – pětiúhelníku.

V souvislosti s hudbou bývá Kepler nejčastěji spojován s harmonií sfér, s nebeskými harmoniemi. Kepler však vysvětluje, že nebeská hudba nemůže být stejná jako naše pozemská hudba, protože používá kontinuální tóny. I když mluví o stupnicích jednotlivých planet, podotýká, že vzhledem k absenci oddělených intervalů by tyto tónové řady spíše zněly jako sirény. Kepler tvrdí, že dokonalá kombinace všech planet se odehrála v okamžiku Stvoření; pouze tenkrát nebesa vydala jeden dokonalý souzvuk. Nicméně mezi hudbou sfér, znějící hudbou a člověkem je ona příčinná souvislost společného geometrického pravzoru.

## X. Hudba a afekty

### DESCARTOVY VÁŠNĚ DUŠE

V roce 1619 byla v Linci vydána Keplerova *Harmonie světa*. V tomtéž roce informoval René Descartes (1596–1650) své přátele, že dokončil útlý hudební spis *Compendium musicae*. Obě práce vykazují vnější podobnost v používání matematiky, jejímž prostřednictvím pronikají do zákonitostí hudby, ale na rozdíl od Keplera se Descartes neodvolává na hudební harmonii univerza a vypouští jakékoli odkazy na „staré“ filosofické autority a antickou mytologii. Ve druhé kapitole k tradičním hudebním tématům poznamenává, že právě ony byly dosavadní stinnou stránkou výzkumu hudby, kterou on zcela nově nahrazuje zkušeností a vlastním bádáním.

Rukopis *Compendium musicae* je datován 31. prosince 1618. Četné diskuse o hudbě s Isaakem Beeckmanem na přelomu let 1617 a 1618, kdy oba několik měsíců pobývali v braniborské Bredě, Descarta podnítily k sepsání hudebního kompendia. Beeckman se v této době zabýval fyzikálním problémem vzniku zvuku a tónu. Zpřesnil a rozlišil charakteristiku zvukových vln na pravidelné „vlnění“ tónu a nepravidelné „vlnění“ šramotů, hřmotů, šelestů atd. Descartes přejal také Beeckmanův mechanický popis vzniku sluchového vjemu; má být vyvolán mechanickými nárazy drobných částic zvukových vln na sluchové ústrojí. Descartes si představuje sluchové ústrojí jako soustavu jemných tkanin uvnitř ušní dutiny, která je rozechvívána nárazy vnějšího vzduchu. Toto chvění se „tkaninami“ rozšiřuje až do mozku a myslí a tam dochází k jeho pojmání jako zvuku nebo tónu. Rozdílná chvění vzduchu jsou tak příčinou různých tónů.

*Compendium musicae* začíná definováním předmětu a účelu hudby:

„*Hujus objectum est sonus.*

*Finis, ut delectet, variosque in nobis moveat affectus.*“

Renatus Cartesius: *Musicae compendium Renati Des-Cartes.*

Amstelodami, vyd. Joannus Janssonius jun., 1656, s. 1

V prvním francouzském překladu definice zní:

„*L'objet de la Musique est le son.*

*Sa fin est de plaire, et d'exciter en nous diverses passions.*“

René Descartes: *Traité de la mécanique. Abrégé de musique.*

Paris, vyd. Charles Angot, 1668, s. 53

Jestliže je v první části definice označen za předmět hudby zvuk, pak je důraz položen na fyzikální prvek zkoumání hudby. Ve druhé části definice se ovšem poukazuje na dvojí účel hudby pro člověka: potěšit a vyvolat různé afekty.

„Předmětem hudby je zvuk.  
Její účelem je potěšit a vyvolat v nás různé afekty.“

Descartes v pojednání neustále propojuje fyzikální pohled s psychologickým, a tím oproti předcházejícím spisům o hudbě dospívá buď k odlišným závěrům, nebo k jiným argumentům, přestože se opírá o stejné termíny. Například podmínku našeho zalíbení v některých tónových spojeních spatřuje v určitých proporcích a vysvětluje ji tím, že člověk má sklon nalézat zalíbení spíše v uspořádaných věcech než v neuspořádaných. Na druhé straně příliš velká shoda mezi částmi tvořícími celek nás také nemůže uspokojovat a naopak složitý předmět naše smysly unavuje. Srozumitelnost předmětu Descartes dává do přímé úměry s rozmanitostí částí, které ho tvoří; neboli čím více narůstá souměrnost, tím více ubývá rozmanitosti. Velká část kompendia je také věnována zkoumání jednotlivých poměrů mezi tónovými výškami a jejich vlivu na vyvolávání afektů. Descartes v úvodní definici také tvrdí, že „se dají zkomponevat písně, které budou smutné a přitom příjemné.“ Základní příčinou vyvolání lidských afektů prostřednictvím hudby spatřuje v „hudebním pohybu“. Jenomže různá rychlost chvění vzduchu, která je po přenesení do mozku pojímána jako tón, je slabší příčinou afektu. Silnější příčinou vzniku afektu jsou poměry mezi tóny, a proto jim Descartes v pojednání věnuje tak velkou pozornost. Poměry mezi tóny jako konsonance a disonance Descartes zařazuje mezi pohybové složky hudby stejně jako rytmický útvar. Intervalová a rytmická kinetika hudby je tak hlavní příčinou vzniku lidských afektů. Na rozdíl od předcházejících teoretiků hudby však Descartes relativizuje vztah mezi hudební příčinou a afektivním následkem. Tvrdí, že stejný hudební podnět může vyvolat i zcela protikladné afekty, takže intervalu nebo rytmickému útvaru nelze přisoudit neměnnou excitační funkci. Nicméně hudebníkovi by mělo záležet na tom, aby v posluchači vždy vyvolal nějaké afekty, i když nepředvídatelné.

Descartova estetika hudební kompoziční činnosti je obsažena v kapitole *De ratione componendi et modis (De la maniere de composer, et des modes – O kompozičním způsobu a o modech)*. Základní rozhled v dobové nauce o pravidlech hudební kompozice zřejmě Descartes získal studiem Zarlinova spisu a na hudebním celku demonstruje několik nejdůležitějších pravidel, která tvoří podmínku „kompozice bez omylů a nesprávností“. Většina pravidel je zdůvodněna afektivním působením. Například na začátku hudební kompozice Descartes doporučuje použití nejdokonalejších konsonancí (oktáva, kvinta, kvarta – u kvarty ovšem zdůrazňuje pravidlo, že žádný z hlasů nesmí být v tomto intervalu vůči nejnižšímu, basovému hlasu), protože na sluchový orgán působí nejmohutněji a nejlépe tak vyhovují pravidlu o silném probuzení naší pozornosti na začátku kompozice. Naopak nedoporučuje paralelní hlasové postupy v oktávách a kvintách, protože naše mysl se zcela pohrouží do těchto dokonalých konsonancí, a proto musí být z této kontemplace vyrušena. Tuto funkci splňují další konsonance odlišné povahy, které sluch pojímá jako příjemnou změnu a vnesení rozmanitosti do hudební kompozice. Bez této roz-

manitosti konsonantních postupů by se skladba stala nudnou a studenou (*frigida*). Oproti zákazu paralelních oktáv a kvint Descartes naopak doporučuje hlasové postupy v paralelních terciích, protože společný postup v těchto nedokonalých konsonancích poskytuje sluchu stejně mohutný afekt jako dokonalá konsonance. Rozmanitost do hudební kompozice vnáší také protipohyb hlasů. Pozoruhodné je Descartovo zdůrazňování hlavní úlohy basového hlasu vůči všem ostatním hlasům, protože nejnižší hlas jako první naplňuje sluchový orgán a při vnímání souzvuku několika hlasů je vždy jejich základem. Descartes také zdůrazňuje funkci modů jako přesného ohraničení tónového prostoru, v němž se hudební kompozice pohybuje. Mody hudbě poskytují značnou různost prostředků, které mohou vyvolávat nejrůznější afekty. Krátkým pojednáním o modech *Compendium musicae* končí. V samotném závěru si Descartes klade úkol pro budoucí výzkum. Chtěl by prozkoumat každý jednotlivý afekt, který je hudba schopna vyvolat. A ještě upřesňuje: je třeba zjistit, které hudební stupně, konsonance, rytmy, metra a hudební figury v nás tyto afekty vyvolávají. Descartes končí spis konstatováním, že chtěl sepsat základní úvod do hudby a že v závěru vyjmenované úkoly jsou cílem pro budoucí zkoumání.

Po svém návratu do Paříže v roce 1623 začal vztah mezi hudbou a duší intenzivně probírat s Marinem Mersennem, který zřejmě nejvíc přispěl k Descartovu kritickému názoru na renesanční filosofickou tradici. Paradoxní je ovšem skutečnost, že mechanicismus, který měl nahradit renesanční animistickou filosofii, byl taktéž důsledkem jedné části renesančního myšlení. Mersenne však obzvláště v hudebních otázkách nedokázal zcela zavrhnout předcházející řešení, i když se například snažil vysvětlit vesmírnou harmonii způsobem, který by se obešel bez analogií mezi makrokosmem a mikrokosmem. Obdivoval Baifovu *Académie de Poésie et de Musique*, jenomže právě v roce 1623 Gabriel Naudé (1600–1653) ve spise *Instruction à la France sur la vérité de l'histoire des Frères de la Croix-Croix* (François Julliot, Paris 1623) naznačil spojitost Akademie a Tyarda s *Neviditelnými*, jejichž tajnou činnost popisuje pro Francii jako vysoce nebezpečnou. Poté následovalo veřejné mlčení o existenci Akademie a až Mersenne ve svém rozsáhlém encyklopedickém díle *Harmonie universelle* (1636/1637) se velmi stručně zmiňuje o některých členech Baifovy Akademie. Yatesová popisuje kuriózní situaci, do níž se Descartes podle svého prvního životopisce Bailleta zřejmě dostal v souvislosti s právě probíhající rozenkruciánskou aférou v Paříži. V době jeho návratu obíhaly Paříží letáky (informuje o nich Naudé) o příchodu *Neviditelných*, což Descarta donutilo k tomu, aby se objevoval na veřejnosti a neuzavíral se v soukromí.<sup>1</sup> Právě v tomto období začínají jeho vědecké výměny názorů s Marinem Mersennem, které později pokračovaly také formou vědecké korespondence.

<sup>1</sup> Yates, A. Frances: *Rozenkruciánské osvědčení*. Pragma, Praha 2000, 8. kap. „Strach z rozenkruciánů ve Francii“, s. 137–151.

V knize *The Art of Memory* (Pimlico, London 2001<sup>7</sup>, s. 204–205) Yatesová upozorňuje na typ obskurní medicínsko-magické akademie, kterou nedaleko sídla Baifovy Akademie poezie a hudby založil Jacques Gohorry a jež se v Paříži stala centrem okultního vlivu. Nebláhá pověst této okultní akademie byla ve dvacátých letech 17. století spojována také s Baifovou Akademií.

V roce 1630 se Descartes s odvoláním na *Compendium musicae* pokouší Mersenoví vysvětlit, že jeho otázky po původu krásy a rozdílu v lahodnosti zvuků jsou totožné, a proto lze v obou případech odpovědět, že krása a lahodnost neznamenají nic jiného než vztah našeho soudu k předmětu.

*„Vaše otázka, jak odůvodnit krásu, je totožná s tou, kterou jste mi položil minule: proč jeden zvuk je lahodnější než druhý – jenomže s tím rozdílem, že slovo krása se tady zdánlivě vztahuje výhradně na zrak. Ale ani krása, ani lahodnost ve všeobecnosti neznamenají nic jiného než vztah našeho soudu k předmětu. A jestliže lidské soudy jsou tak různorodé, není možné najít pro krásu a pro příjemnost nějakou určitou míru. Nedokázal bych to vysvětlit lépe než kdysi v mém Hudebním kompendiu. Co se bude líbit většině lidí, bude se moci jednoduše nazvat největší krásou, ale je to něco velmi neurčitého. Za druhé, totéž, co jedny nutí k tanci, jiné pobízí k pláči. Vyplyvá to z toho, že v naší paměti byly podrážděny jisté představy: ti, kteří kdysi nacházeli požitek v jisté taneční melodii, dostávají opět chuť tancovat, když ji opět slyší. A naopak, pokud měl někdo nepříjemný zážitek při poslouchání gagliardy, bude se jistě cítit stísněně, když ji uslyší znovu. Myslím si, že pokud někdo pět-šestkrát zbije psa při zvuku houslí, pak pes určitě začne výt a uteče, jen co zaslechne jejich zvuk.“*

René Descartes: *Dopis Mersenoví z 18. 3. 1630*<sup>2</sup>

V Descartově substančním dualismu jsou rozlišeny dva druhy substancí:

1. *res extensae*, rozprostraněné věci;
2. *res cogitantes*, myšlené věci.

V substančním dualismu jsou tělo (*res extensa*) a duše (*res cogitans*) příčinně spojeny a také na sebe příčinně reagují.

Jednou z hlavních otázek je, zda naše schopnosti myslet, vnímat či pociťovat jsou netělesnými vlastnostmi a zda, pokud by se prokázalo, že jsou na těle nezávislé, jsou případně redukovatelné na tělesné vlastnosti. Od tohoto základního problému se odvíjí řada dalších otázek.

- Lze přirozenost mentálních vlastností vyřešit přírodními vědami?
- Kdo jsou nositelé mentálních vlastností?
- Jsou to ne-fyzické věci, nebo zcela normální tělesné způsoby života?

Descartova shrnutí odpovědí ve známé sentenci „*cogito, ergo sum*“ podstatu člověka přenáší na *res cogitantes*. Domnívá se tedy, že člověk může sám existovat s vlastnostmi myšlení i bez vlastností trojdimenzionálního těla, to znamená bez vlastností rozprostranění. Tyto úvahy se především vztahují k čistému myšlení, k čistému itelektu. Když však hledá odpověď na příčinu afektů duše, musí se vrátit k příčinným reakcím mezi duší a tělem.

<sup>2</sup> Citováno podle: Tatkiewicz, Wladyslaw. *Dejiny estetiky III*. Tatran, Bratislava 1991, s. 318.

Descartovo novátorské dílo ve výkladu lidských afektů mělo sice svůj první podnět v „Hudebním kompendiu“, ale v ucelené podobě nakonec bylo dokončeno a vydáno pod názvem *Les Passions de l'âme* (Vášně duše) až v roce 1649. Podobně jako renesanční filosofové vychází z rozlišení původce (*agent*) a příjemce (*patient*) děje, přičemž v případě afektů zcela jednoznačně činný moment spatřuje v tělesných pohybech a pasivní v reakcích duše na tyto tělesné děje. Ve 23. článku pohyby, které jsou předávány od předmětů do smyslových orgánů a dále prostřednictvím nervů až do mozku, kde je vnímá duše, pokládá za příčinu vzniku afektů.

*„Celles que nous rapportons à des choses qui sont hors de nous, à savoir aux objets de nos sens, sont causées, au moins lorsque notre opinion n'est point fausse, par ces objets qui, excitant quelques mouvements dans les organes des sens extérieurs, en excitent aussi par l'entremise des nerfs dans le cerveau, lesquels font que l'âme les sent. Ainsi lorsque nous voyons la lumière d'un flambeau, et que nous oyons le son d'une cloche, ce son et cette lumière sont deux diverses actions, qui, par cela seul qu'elles excitent deux divers mouvements en quelques uns de nos nerfs, et par leur moyen dans le cerveau, donnent à l'âme deux sentiments différents, lesquels nous rapportons tellement aux sujets que nous supposons être leurs causes, que nous pensons voir le flambeau même, et ouïr la cloche, non pas sentir seulement des mouvements qui viennent d'eux.“*

*„Vjemy, které vztahujeme k předmětům mimo nás, tj. k předmětům našich smyslů, jsou zapříčiněny, alespoň tehdy, když naše mínění není mylné, těmito předměty samotnými. Tyto předměty vyvolávají určité pohyby ve vnějších smyslových orgánech, a prostřednictvím nervů tak způsobují pohyby rovněž v mozku, díky nimž je pak duše vnímá. Když například vidíme světlo pochodně a slyšíme zvuk zvonu, tento zvuk a toto světlo jsou dvě rozdílná působení, jež pouze tím, že vyvolávají dva odlišné pohyby v některých z našich nervů a jejich prostřednictvím pak v mozku, dávají duši dva odlišné pocity, které natolik přičítáme subjektům, jež považujeme za jejich příčiny, že si myslíme, že vidíme samotnou pochodně a slyšíme zvon, a ne že pouze vnímáme pohyby, které od nich přicházejí.“*

René Descartes: *Les Passions de l'âme* I, čl. 23 (1649),  
přel. Ondřej Švec

Hudební pohyby se tak postupně do mozku a duše přenášejí od smyslových orgánů prostřednictvím nervů. Mozkové centrum označuje Descartes jako šišinku mozkovou. Právě zde se soustřeďují všechny vnější podněty. Dlouhodobější a intenzivnější působení několika vnějších impulsů je tady přeměněno na afekt. Pod vlivem takto vzniklého afektu ovšem i duše může zpětně

působit na tělo. Prostředníky tohoto působení jsou „hybní duchové“.<sup>3</sup> Duše na základě vzniklého afektu působí zpětně na šišinku mozkovou, odkud je část *hybných duchů* vytlačována a proudí až do svalů, kterým dává impuls k pohybům podle charakteru afektu, který je uvedl v činnost. *Hybní duchové* jsou vytvořeni z nejemnější části krve, a jsou to tedy malé materiální částičky.

*„Mais ce qu'il y a ici de plus considérable, c'est que toutes les plus vives et les plus subtiles parties du sang que la chaleur a raréfiées dans le coeur, entrent sans cesse en grande quantité dans les cavités du cerveau. Et la raison qui fait qu'elles y vont plutôt qu'en aucun autre lieu, est que tout le sang qui sort du coeur par la grande artère prend son cours en ligne droite vers ce lieu-là, et que n'y pouvant pas tout entrer, à cause qu'il n'y a que des passages fort étroits, celles de ses parties qui sont les plus agitées et les plus subtiles y passent seules, pendant que le reste se répand en tous les autres endroits du corps. Or ces parties du sang très subtiles composent les esprits animaux; et elles n'ont besoin à cet effet de recevoir aucun autre changement dans le cerveau, sinon qu'elles y sont séparées des autres parties du sang moins subtiles; car ce que je nomme ici des esprits, ne sont que des corps, et ils n'ont point d'autre propriété, sinon que ce sont des corps très petits, et qui se meuvent très vite, ainsi que les parties de la flamme qui sort d'un flambeau; en sorte qu'ils ne s'arrêtent en aucun lieu; et qu'à mesure qu'il en entre quelques uns dans les cavités du cerveau, il en sort aussi quelques autres par les pores qui sont en sa substance, lesquels pores les conduisent dans les nerfs, et de là dans les muscles, au moyen de quoi ils meuvent le corps en toutes les diverses façons qu'il peut être mû.“*

*„Ještě pozorněji je však třeba uvážit to, jak všechny ty nejživější a nejjemnější částičky krve, které jsou zředěny teplem v srdci, neustále ve velkém množství vstupují do mozkových dutin. A důvod, proč jdou spíše sem než na nějaké jiné místo, je tento: všechna krev, která vychází ze srdce velkou tepnou, proudí přímočaře právě do tohoto místa, a jelikož do mozkových dutin nemůže ustoupit všechna kvůli příliš úzkým průchodům, projdou tam jen ty z jejích částí, které jsou nejbystřejší a nejjemnější, zatímco se zbytek rozptýlí do všech ostatních míst v těle. A právě tyto velebné částičky krve tvoří hybné duchy; k čemuž nepotřebují projít v mozek žádnou jinou změnou, než že jsou zde odděleny od ostatních, méně jemných částí krve: neboť to, co zde nazývám duchy, není nic jiného než tělesa, která mají pouze tu vlastnost, že jsou velice malá a že se pohybují velice rychle, stejně jako částičky plamene, které vylétávají*

<sup>3</sup> Descartes přejal z tradice latinský termín *spiritus animales* a převedl ho do francouzského ekvivalentu *esprits animaux*. Různorodé pokusy o český ekvivalent (*zvířecí duchové*, *životní duchové* atd.) nakonec našly nejlepší řešení v překladu „Vášní duše“ od Ondřeje Švece, který používá termín *hybní duchové*, a tím přesně vystihuje jeho podstatu.

*z pochodně; proto se také nezastavují na žádném místě, a jak několik z nich vstoupí do dutin mozku, tak jich také několik jiných vylétne póry, které jsou v mozkové hmotě. Tyto póry je pak vedou do nervů a odtud do svalů, prostřednictvím čehož pohybují tělem všemi různými způsoby, jimiž je možno jím pohybovat.“*

René Descartes: *Les Passions de l'âme* I, čl. 10 (1649),  
přel. Ondřej Švec

Tím, že Descartes fyziologii chápal jako aplikovanou fyziku, veškerou kinematiku lidského organismu vysvětloval jako činnost složitého mechanického stroje, v němž z hlediska přenosu informací o pohybu hrají podstatnou roli nervy a hybní duchové. Descartes se proto snaží analyzovat fyziologické stavy při různých afektech a zjistit, jestli určitým afektům odpovídá opakující se svalová reakce.

Odlišuje od sebe také afekty, které vznikají ze životních situací a z působení uměleckého díla. Ačkoli v nás umělecké dílo vyvolá nenávisť, smutek nebo žal, přesto prožíváme příjemný pocit, protože víme, jak se tyto afekty v nás vytvořily. Umělecké dílo tak vytváří duchovní zážitek, který může vzniknout z jakéhokoli afektu, a tím se odlišuje od afektů, které vyplývají z běžných životních situací.

Vliv *hybných duchů* na uměleckou tvorbu vysvětlil v jednom z dopisů Alžbětě České (Falcké), když jí odpovídal na otázku, proč pocítovala touhu psát verše v době nemoci. Descartes vyložil fyziologicky, že nemoc v těle způsobuje změny, které podráždí *hybné duchy*, což by u lidí, kteří nejsou v rovnováze, vedlo k ještě většímu zatemnění mozku. Ale u výjimečných osobností tento zvláštní stav vnitřního podráždění, který *hybné duchy* rozpaluje, je naopak podnětem k umělecké činnosti.

Descartes při líčení vzniku umělecké inspirace zdánlivě používá stejná zdůvodnění jako renesanční filosofové, kteří aktivitu stejně označovaného ducha také přičítali nemoci jako důsledku nerovnováhy tělesných šťáv. Již v „Hudebním kompendiu“ je oproti dosavadním úvahám jasně vyznačen rozdíl. Descarta zajímají pouze samotné hudební otázky, poměry tónů a jejich harmonie, a již vůbec se nepřipomíná antický ideál jednoty poezie a hudby. Na toto téma již nepadne ani slovo a účinky samotné hudby začínají být pojímány jako dostatečné k duševnímu obohacení člověka. Descartes tak jako první otevřel cestu k hudbě jako zcela samostatné umělecké disciplíně.



## PŘÍLOHA

Boëthius – De institutione arithmetica libri duo, lib. II, cap. 54,  
*De maxima et perfecta symphonia, quae tribus distenditur intervallis*  
 (O největší a nejdokonalejší harmonii, která je utvářena třemi intervaly)

Zbývá nám ještě promluvit o největší a nejdokonalejší harmonii, která je utvářena třemi intervaly, jež má velký význam pro hudební poměry tónů a jejich rozměrů, jakož i pro problémy přírodní filosofie. Nelze totiž najít nic dokonalejšího než střed, který, utvářen třemi intervaly, má povahu a substanci nejdokonalejšího tělesa. Podobnou harmonii představuje krychle s třemi intervaly (dimenzemi), kterým nic neschází. Tento střed se nalezne následujícím způsobem: jsou-li určeny dva členy, kteří mají vždy tři intervaly (dimenze) – délku, šířku a hloubku – (buď  $a \times a \times a$ , nebo  $a \times b \times c$ , nebo  $a \times b \times b$ ), a tvoří-li harmonický střed, z jiného hlediska také aritmetický střed, pak se nevyhnutelně objevuje také geometrický střed, který stojí mezi oběma. Když se totiž ze všech čtyř členů první má ke třetímu jako druhý ke čtvrtému, tak vzniká proporce, jíž je vyjádřen geometrický střed a násobek vnějších členů se rovná hodnotě, která vyplývá z násobku obou středních členů. Je-li největší ze čtyř členů k nejbližšímu ve stejném poměru jako dva nejmenší členy, pak se jedná o aritmetickou proporcii a součet obou vnějších členů je stejný jako dvojnásobek vnitřního. Pokud ovšem třetí člen ze čtyř členů překročí čtvrtý člen o jeho určitý zlomek a pokud on sám (třetí člen) je prvním členem překročen o stejný zlomek tohoto prvního členu, pak je vytvořena harmonická proporce a harmonický střed; ze součtu vnějších členů a jejich znásobení vnitřním členem vyplývá dvojnásobnost k násobku obou vnějších členů.

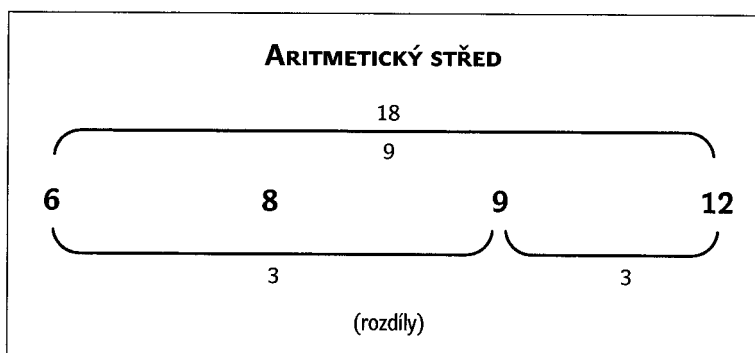
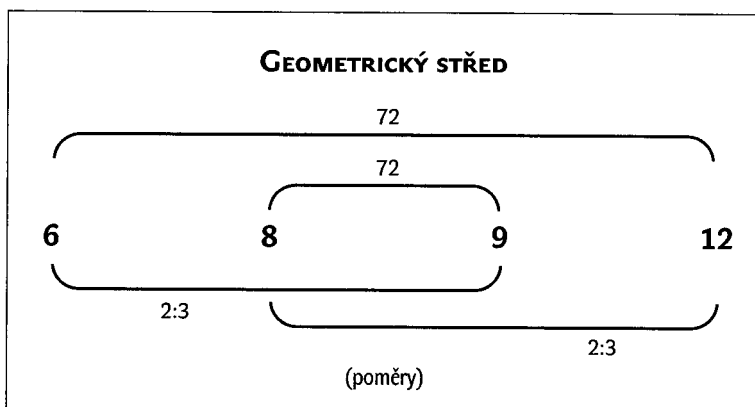
Všechny tyto podmínky splňují čísla 6, 8, 9 a 12. Nemůžeme pochybovat o tom, že by tato čísla nebyla tělesná (trojdimenzionální). 6 je totiž také  $1 \times 2 \times 3$ , 12 je také  $2 \times 2 \times 3$ ; z vnitřních členů je 8 také  $1 \times 2 \times 4$ , a 9 je také  $1 \times 3 \times 3$ . V tom spočívá příbuznost všech těchto členů a charakter jejich trojdimenzionálnosti.

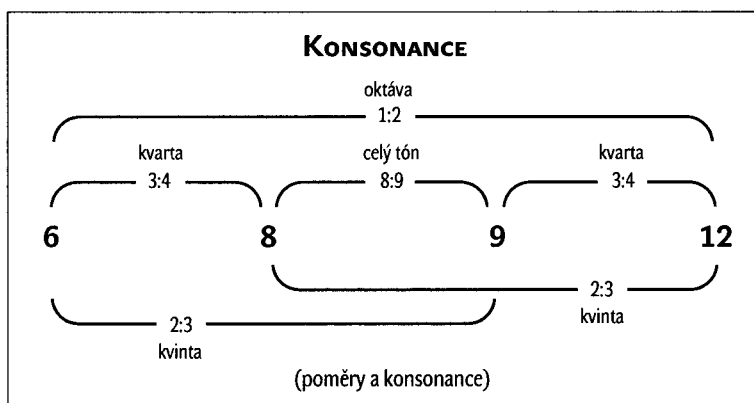
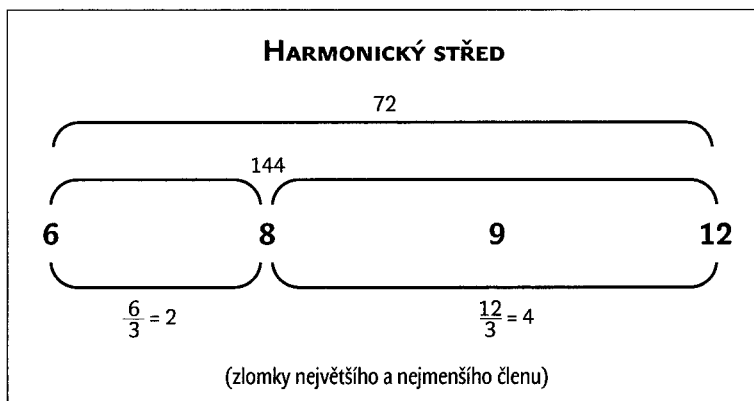
Je zcela zřejmé, že všechna tato čísla jsou v geometrické proporcii, když srovnáme 12 s 8 nebo 9 s 6. V obou případech srovnání prokazuje, že máme co činit s poměrem 3 ku 2, čili že násobek vnějších členů je shodný s násobkem členů vnitřních. Neboť  $12 \times 6 = 8 \times 9$ . Geometrická proporce je tedy tohoto druhu. Aritmetická proporce ovšem vzniká pouze tehdy, když srovnáme 12 s 9 a 9 s 6. V obou případech je totiž rozdíl 3 a součet vnějších členů se rovná dvojnásobku vnitřního členu. Neboť  $6 + 12 = 18 = 2 \times 9$ . Takto jsme poznali geometrický a aritmetický průměr.

Harmonický průměr vznikne, když srovnáme 12 s 8 a 8 s 6. Neboť stejný zlomek ze 6, o který 8 překročí 6 – tj. třetina –, je stejným zlomkem z 12, o který 12 překročí 8. Neboť 8 je 12 překročena o 4, což je třetinový díl z 12. A když se sečtou vnější členy, tedy 6 + 12, a součet se násobí středním členem, tj. 8, obdržíme 144. A když se vnější členy spolu vynásobí, tedy  $6 \times 12$ , obdržíme 72,

což je polovina ze 144. Také všechny hudební konsonance lze objevit pomocí těchto čísel. Neboť 8 ku 6 jakož i 9 ku 12 jsou ve stejném poměru 4 ku 3 (případně 3 ku 4), což je konsonance kvarty. Srovnáme-li 6 ku 9 jakož i 8 ku 12, narazíme na poměr 2 ku 3, což je konsonance kvinty. Srovnáme-li 12 ku 6, pak obdržíme poměr 2 ku 1, což je v hudbě oktáva. Srovnáme-li spolu střední členy 8 a 9, pak se spojí v poměru 8 ku 9, což se v hudbě nazývá celý tón, který je společnou mírou všech hudebních zvuků. Neboť celý tón je nejmenší interval. Je zřejmé, že rozdíl mezi konsonantní kvartou a kvintou je celý tón, což znamená, že rozdíl mezi poměry 3 ku 4 a 2 ku 3 je poměr 8 ku 9.

Přidáme ještě schematickou představu:





## PRAMENY

- Artusi, Giovanni Maria: *L'Arte del contraponto*. Venetia, vyd. Giacomo Vincenti, 1598.
- Baïf, Jean-Antoine de: *Euvres en rime*. Paris, vyd. Lucas Breyer, 1573.
- Baïf, Jean-Antoine de: *Etrene de poezie francoeze an vers mezurez*. Paris, vyd. D. du Val, 1574.
- Burmeister, Joachim: *Musica poetica*. Yale University Press, New Haven 1993, ed. C. V. Palisca.
- Caccini, Giulio: *Le Nuove musiche di Giulio Caccini detto Romano*. Firenze, vyd. Giorgio Marescotti, 1601.
- Castiglione, Baldesar: *Il libro del cortegiano*. Giulio Einaudi, Torino 1960.
- Dames des Roches (Madelaine Neveu-Catherine Fradonnet): *Secondes oeuvres de Mes-dames des Roches de Poitiers, Mere & Fille*. Poitiers, vyd. Nicolas Courtoys, 1583.
- Descartes, René: *Musicae compendium Renati Des Cartes*. Amstelodami, vyd. Joannus Janssonius jun., 1656.
- Descartes, René: *Traité de la mécanique. Abrégé de musique*. Paris, vyd. Charles Angot, 1668.
- Ficin, Marsil (Ficino, Marsilio): *Discours de l'honneste amour sur le banquet de Platon*. Paris, vyd. Jean Macé, 1578 (do francouzštiny přeložil Guy Le Fèvre de La Boderie).
- Ficino, Marsilio: *Opera omnia*. Ed. M. Sancipriano (reprint ed. Basel 1576), 2 sv., Turin 1959.
- Fracastoro, Girolamo: *De sympathia & antiphatia rerum, (liber unus) de contagione & contagiosis morbis, & eorum curatione libri tres*. Lugduni, apud Guielmus Gazelus, 1550 (první vydání: Venetia 1546).
- Gaffurius, Franchinus: *Theorica musicae*. Mediolani, vyd. Philippus Mantegatio, 1492.
- Gaffurius, Franchinus: *De harmonia musicorum instrumentorum opus*. Mediolani, vyd. Gottardo Pontio, 1518.
- Galilei, Vincenzo: *Dialogo di Vincentio Galilei nobile fiorentino della musica antica, et della moderna*. Fiorenza, vyd. Giorgio Marescotti, 1581.
- Galilei, Vincenzo: *Fronimo dialogo (...) nel quale si contengono le vere, et necessarie regole del intavolare la musica nel liuto*. Venetia, vyd. Girolamo Scotto, 1568.
- Galilei, Vincenzo: *Dialogo di Vincentio Galilei, nobile fiorentino: intorno all'opere di messer Gioseffo Zarlino da Chioggia et altri importanti particolari attenenti alla musica*. Fiorenza, vyd. Giorgio Marescotti, 1589.
- Glareanus, Henricus Loritus: *Dodekachordon*. Basel, vyd. Henricus Petri 1547.
- Horatius, Quintus Flaccus: *Q. Horatii Flacci liber de arte poetica*. Venetia, vyd. Joannes Variscus, 1562.

- Kepler, Johannes: *Joannis Kepleri, astronomi Opera omnia*. Sv. I–VIII.  
Ed. Christian Frisch, Frankofurti a. M., Erlangae, Heyder & Zimmer  
1858–1871.
- Kircher, Athanasius: *Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni*.  
Tomus II., Roma 1650.
- La Boderie, Guy Le Fèvre de: *La Galliade, ou de la revolution des arts et sciences*.  
Paris, vyd. Guillaume Chaudière, 1578.
- Mans, Jacques Peletier du: *Dialogue de l'ortografe e prononciation françoese*.  
Poitiers, vyd. de Marnef, 1550.
- Mans, Jacques Peletier du: *L'Art poétique*. Lyon, vyd. Jan de Tournes, 1555.
- Naudé, Gabriel: *Instruction à la France sur la vérité de l'histoire  
des Frères de la Roze-Croix*. François Julliot, Paris 1623.
- Patrizi, Francesco: *Della poetica, la deca istoriale*. Ferrara,  
vyd. Vittorio Baldini, 1586.
- Ronsard, Pierre de: *Abrege de l'art poétique François*. Paris,  
vyd. G. Buon, 1565.
- Ronsard, Pierre de: *Le sixiesme livre des poemes*. Paris, vyd. Jean Dallier, 1569.
- Sébilllet, Thomas: *Art Poétique François pour l'instruction des jeunes studieus et  
encore peu avancez en la Poesie Française*. Paris, vyd. Guilles Corrozet, 1548.
- Tyard, Pontus de: *Solitaire premier ou Dialogue de la fureur poétique*. Lion  
(Lyon), vyd. Jan de Tournes, 1552; *Solitaire premier, ou, Discours  
des Muses, & de la fureur Poétique*. Seconde Edition augmentee,  
Paris, vyd. Galiot du Pré, 1575.
- Tyard, Pontus de: *Solitaire second ou Prose de la musique*. Lion (Lyon),  
vyd. Jan de Tournes, 1555.
- Vicentino, Nicola: *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica, con  
la dichiaratione : et con gli essempli de I tre generi, con le loro spetie,  
et con l'inventione di uno nuovo stromento, nelquale si contiene tutta  
la perfetta musica, con molti secreti musicali*. Roma,  
vyd. Antonio Barre, 1555.
- Vicentino, Nicola: *Madrigali a cinque voci di l'arcimusico don Nicola  
Vicentino (...) nuovamente posti in luce, da Ottavio Resino suo discepolo*.  
Milano, vyd. Paolo Gottardo Pontio, 1572.
- Zarlino, Gioseffo: *Le Istitutioni harmoniche*. Venetia 1558.
- Zarlino, Gioseffo: *Sopplimenti musicali*. Venetia,  
vyd. Francesco de Franceschi, 1588.
- Zarlino, Gioseffo: *Le Dimostrazioni harmoniche*. Venetia,  
vyd. Francesco de Franceschi, 1571.

## PŘEKLADY PRAMENŮ

- Aristides Quintilianus: *On Music. In Three Books* [*Peri Mousikē*]. Yale University Press, New Haven 1983, přel. Thomas J. Mathiesen.
- Aristotelés: *O duši*. Praha 1996, přel. Antonín Kříž.
- Aristotelés: *Politika*. Praha 1998, přel. Antonín Kříž.
- Aristotelés: *Rétorika, Poetika*. Praha 1999, přel. Antonín Kříž.
- (Aristotelés) Aristote: *De la génération des animaux*. Les Belles Lettres, Paris 1961, přel. Pierre Louis.
- ([Pseudo-]Aristotelés) Aristote: *Problèmes*. Les Belles Lettres, Paris 1991 (Tome I, sections I–X), Paris 1993 (Tome II, sections XI–XXVII), Paris 1994 (Tome III, sections XXVIII–XXXVIII), přel. Pierre Louis.
- Burmeister, Joachim: *Musical Poetics* [*Musica poetica*]. Yale University Press, New Haven 1993, ed. C. V. Palisca, přel. Benito V. Rivera.
- Boëthius, Anicius Manlius Severinus: *Fundamentals of Music* [*De institutione musica*]. Yale University Press, New Haven 1989, přel. Calvin M. Bower.
- Boëthius, Anicius Manlius Severinus: *Institution arithmétique* [*De institutio arithmetica*]. Les Belles Lettres, Paris 1995, přel. Jean-Yves Guillaumin.
- Castiglione, Baldassare: *Dvořan* [*Il Cortegiano*]. Odeon, Praha 1978, přel. Adolf Felix.
- Cicero: *M. Tullia Cicerona Troje knihy o řečníku*. Česká akademie, Praha 1915, přel. Jan Voborník.
- Corpus hermeticum*. Tome 1–2, Les Belles Lettres, Paris 1991<sup>5</sup>, 1992<sup>5</sup>, ed. A. D. Nock, přel. André-Jean Festigiére.
- Corsi, Giovanni: *The Life of Marsilio Ficino*. In: *The Letters of Marsilio Ficino*. Vol. III, Fellowship of the School of Economic Science, London 1981, přel. členy Language Department of the School of Economic Science, London.
- (Descartes, René) *Dopisy Alžbětě Falcké / René Descartes*. Petrov, Brno 1997, přel. Petr Horák.
- Descartes, René: *Vášně duše* [*Les Passions de l'âme*]. Praha 2002, přel. Ondřej Švec.
- Ficin, Marsile: *Sur le Banquet de Platon ou de l'Amour*. Les Belles Lettres, Paris 1956, přel. Raymond Marcel.
- Ficino, Marsilio: *Commentary on Plato's Symposium on Love*. Spring 1995, přel. Sears Reynolds Jayne.
- Ficino, Marsilio: *Platonic Theology* [*Theologia Platonica*]: Books I–IV. Harvard University Press 2001, přel. Michael J. B. Allen.
- Ficino, Marsilio: *Three Books on Life* [*De triplici vita*]. Arizona State Univerzity 2002<sup>3</sup>, přel. Carol V. Kaske, John R. Clark.
- (Ficino, Marsilio) Benesch, Dieter: *Marsilio Ficinos „De triplici vita“ (Florenz 1489) in deutschen Bearbeitungen und Übersetzungen: Ed. d. Codex palatinus germanicus 730 u. 452*. Peter Lang, Frankfurt am Main 1977, přel. anonym.

- Gaffurio, Franchino: *The Theory of Music* [*Theorica musicæ*]. Yale University Press, New Haven 1993, přel. Walter Kurt Kreyszig.
- Homéros: *Ílias*. Rezek, Praha 1999, přel. Otmar Vaňorný.
- Horatius, Quintus Flaccus: *O umění básnickom. Satiry a Listy*. Tatran, Bratislava 1986, přel. Ignác Šafár ad.
- Horatius, Quintus Flaccus: *O umění básnickém* [*De arte poetica*]. Ed. Eva Stehliková, Academia, Praha 2002, přel. Dana Svobodová.
- Kepler, Johannes: *Welt-Harmonik* [*Harmonices mundi*]. München 1939, přel. Max Caspar.
- Kepler, Johannes: *Sen neboli Měsíční astronomie*. Paseka, Praha 2004, přel. Alena Hadravová a Petr Hadrava.
- Macrobius: *Commentary on the Dream of Scipio*. Columbia University Press 1990, přel. William H. Stahl.
- Macrobius: *Saturnálie*. Herrmann & synové, Praha 2002, přel. Jakub Hlaváček.
- Ovidius, Publius Naso: *Proměny* [*Metamorphoses*]. Svoboda, Praha 1974, přel. Ivan Bureš.
- Petrarca, Francesco: *Zpěvník*. Československý spisovatel, Praha 1979, přel. Jaroslav Pokorný.
- Plátón: *Epinomis; Minós; Kleitofón*. Oikoymenh, Praha 1997, přel. František Novotný.
- Plátón: *Faidros*. Oikoymenh, Praha 2000, přel. F. Novotný.
- Plátón: *Filébos*. Oikoymenh, Praha 2000, přel. F. Novotný.
- Plátón: *Faidón*. Oikoymenh, Praha 2000, přel. F. Novotný.
- Plátón: *Gorgias*. Oikoymenh, Praha 2000, přel. F. Novotný.
- Plátón: *Hippias větší, Hippias menší, Ión, Menexenos*. Oikoymenh, Praha 1996, přel. F. Novotný.
- Plátón: *Kratylos*. Oikoymenh, Praha 1996, přel. F. Novotný.
- Plátón: *Listy*. Oikoymenh, Praha 2000, přel. F. Novotný.
- Plátón: *Symposion*. Oikoymenh, Praha 1993, přel. F. Novotný.
- Plátón: *Sofisté*. Oikoymenh, Praha 1995, přel. F. Novotný.
- Plátón: *Theaitétos*. Oikoymenh, Praha 1995, přel. F. Novotný.
- Plátón: *Timaios, Kritias*. Oikoymenh, Praha 1996, přel. F. Novotný.
- Plátón: *Ústava*. Svoboda, Praha 1993, přel. Radislav Hošek.
- Plátón: *Zákony*. Oikoymenh, Praha 1997, přel. F. Novotný.
- Plótinós: *Dvě pojednání o kráse*. Rezek, Praha 1994, přel. Petr Rezek.
- Quintilianus Marcus Fabius: *Základy rétoriky* [*Institutionis oratoriae XII*]. Odeon, Praha 1985, přel. Václav Bahník.
- Seneca, Lucius Annaeus: *Výbor z Listů Luciliovi* [*Ad Lucilium Epistularum*]. Svoboda, Praha 1987, přel. Bohumil Ryba.
- Slovenská hudba. Roč. XX, 1994, č. 3–4 (Vicentino, Zarlino, Bardi, Galilei, Caccini)
- Strunk, Oliver: *Source Reading in Music History*. New York 1954.
- (Synesios z Kyreny) *Das Traumbuch des Synesius von Kyrene*. J. C. B. Mohr, Tübingen 1926, přel. Wolfram Lang.

- Vicentino, Nicola: *Ancient Music Adapted to Modern Practice* [*L'antica musica ridotta alla moderna prattica*]. Yale University Press, New Haven 1996, ed. C. V. Palisca, přel. Maria Rika Maniates.
- Zarlino, Gioseffo: *The Art of Counterpoint. Part Three of Le Istitutioni harmoniche*. Yale University Press, New Haven 1966, přel. Guy A. Marco, Claude V. Palisca.
- Zarlino, Gioseffo: *On the Modes. Part Four of Le Istitutioni harmoniche*. Yale University Press, New Haven 1983, přel. Vered Cohen.



## LITERATURA

- Allen, J. B. Michael: *The Platonism of Marsilio Ficino. A Study of His „Phaedrus“ Commentary, Its Sources and Genesis.* University of California Press, Los Angeles 1984.
- Armstrong, A. H. (ed.): *Filosofie pozdní antiky. Od staré Akademie po Jana Eringenu.* Oikoymenh, Praha 2002.
- Arnold, Denis-Fortune, Nigel (ed.): *The Monteverdi Companion.* W. W. Norton, New York 1972.
- Bartel, Dietrich: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre.* Laaber-Verlag, Freiburg 1987<sup>3</sup>.
- Branberger, Jan: *René Descartes, filosof hudby.* Nákladem vlastním, Praha 1933.
- Brooks, Jeanice: *Courty Song in Late Sixteenth-Century France.* The University of Chicago Press, Chicago 2000.
- Černý, Miroslav K.: *Hudba antických kultur.* Univerzita Palackého, Olomouc 1995.
- Dostálová, Růžena: *Byzantská vzdělanost.* Vyšehrad, Praha 2003.
- Dress, Walter: *Die Mystik des Marsilio Ficino.* Verlag von Walter de Gruyter, Berlin und Leipzig 1929.
- Eco, Umberto: *Umění a krása ve středověké estetice.* Argo, Praha 1998.
- Eco, Umberto: *Hledání dokonalého jazyka.* Lidové noviny, Praha 2001.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: *Heinrich Schütz: musicus poeticus.* Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven 1984<sup>2</sup>.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (ed.): *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie I., II., III., IV.* Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1994.
- Einstein, Alfred: *Od renesance k hudbě dneška.* Editio Supraphon, Praha 1968.
- Feud, Michael: *Seventeenth century criticisms of the use of analogy and symbolism in music theory.* In: *Miscellanea musicologica XVII*, 1990, s. 54–64.
- Festugière, André-Jean: *La philosophie de l'amour de M. Ficino et son influence sur la littérature française au XVI siècle.* In: *Études de philosophie médicale*, XXXI, 1941.
- Fubini, Enrico: *Geschichte der Musikästhetik.* Verlag J. B. Metzler, Stuttgart 1997.
- Gallo, F. Alberto: *Die Kenntnis der griechischen Theoretikerquellen in der italienischen Renaissance.* In: Zamminer, Frieder (ed.): *Geschichte der Musiktheorie.* 7. sv., Darmstadt 1989, s. 7–38.
- Garin, Eugenio (ed.): *Renesanční člověk a jeho svět.* Vyšehrad, Praha 2003.
- Godár, Vladimír: *Ars persuadendi.* In: *Slovenská hudba XIX*, 1993, č. 2, s. 254–286.
- Godár, Vladimír: *Ikonická instrumentácia v hudbe 16. a 17. storočia.* In: *Slovenská hudba*, XXI, 1995, č. 4, s. 477–494.
- Godár, Vladimír: *Kacírské quodlibety.* Music Forum, Bratislava 1998.
- Gombrich, Ernst Hans: *Umění a iluze.* Odeon, Praha 1985.

- Gozza, Paolo: *La musica nella Rivoluzione scientifica del Seicento*. Il Mulino, Bologna 1989.
- Gozza, Paolo (ed.): *Number to sound*. Kluwer, Amsterdam 2000.
- Graeser, Andreas: *Řecká filosofie klasického období. Sofisté, Sókratés a sokratikové, Platón a Aristotelés*. Oikoymenh, Praha 2000.
- Haar, James: *The Science and Art of Renaissance Music*. Princeton University Press, New Jersey 1998.
- His, Isabelle: *Les modèles italiens de Claude Le Jeune*. In: *Revue de Musicologie*, 1991, č. 1, s. 25–58.
- His, Isabelle: *Claude Le Jeune (v. 1530–1600). Un compositeur entre Renaissance et baroque*. Actes sud, Arles 2000.
- His, Isabelle: *Claude Le Jeune, le bilingue*. In: *Revue de Musicologie*, 2003, č. 2, s. 247–265.
- Hocke, Gustav René: *Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře*. Triáda/H&H, Praha 2001.
- Hradecký, Emil: *Úvod do studia tonální harmonie*. SNKLHU, Praha 1960.
- Hutter, Josef: *Hudební myšlení*. Václav Tomsa, Praha 1943.
- Chailley, Jacques: *40 000 let hudby*. Státní hudební vydavatelství, Praha 1965.
- Chastel, André: *Marsile Ficin et l'art*. Droz, Genève 1954.
- Illmer, Detlef: *Die Zahlenlehre des Boëthius*. In: Zamminer, Frieder (ed.): *Geschichte der Musiktheorie*. 3. sv., Darmstadt 1990, s. 219–252.
- Kaufmann, Henry William: *The Life and Works of Nicola Vicentino*. Dallas 1966.
- Kerényi, Karl: *Mytologie Řeků I, II*. Oikoymenh, Praha 1996, 1998.
- Kresánek, Jozef: *Tonalita*. Opus, Bratislava 1983.
- Kristeller, Paul Oskar: *Die Philosophie des Marsilio Ficino*. Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1972.
- Lang, Wolfram: *Das Traumbuch des Synesius von Kyrene*. J. C. B. Mohr, Tübingen 1926.
- Lindley, Mark: *Stimmung und Temperatur*. In: Zamminer, Frieder (ed.): *Geschichte der Musiktheorie*. 6. sv., Darmstadt 1987, s. 109–332.
- Libera, Alain de: *Středověká filosofie. Byzantská, islámská, židovská a latinská filosofie*. Oikoymenh, Praha 2001.
- Long, Anthony A.: *Hellénistická filosofie. Stoikové, epikurejci, skeptikové*. Oikoymenh, Praha 2003.
- Meier, Bernhard: *Alte Tonarten. Dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*. Bärenreiter, Kassel 1992.
- Metzger, Heinz-Klaus – Riehn, Rainer (ed.): *Claudio Monteverdi. Vom Madrigal zur Monodie*. Edition Text + Kritik, München 1994.
- Michels, Ulrich: *Encyklopedický atlas hudby*. Lidové noviny, Praha 2000.
- Okál, Miloslav: *Antická metrika*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1990.
- Palisca, V. Claude – Grout, Donald Jay: *A History of Western Music*. W. W. Norton, New York 1996<sup>5</sup>.

- Palisca, V. Claude: *Humanism in Italian Renaissance musical thought*. Yale University Press, New Haven 1985.
- Palisca, V. Claude: *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*. Clarendon Press, Oxford 1994.
- Panofsky, Erwin – Saxl, Fritz: *Dürers 'Melencolia · I'*. B. G. Teubner, Leipzig-Berlin 1923.
- Panofsky, Erwin: *Idea*. B. G. Teubner, Leipzig-Berlin 1924.
- Panofsky, Erwin: *Studies in iconology*. Oxford University Press, New York 1939.
- Panofsky, Erwin: *Význam ve výtvarném umění*. Odeon, Praha 1981.
- Pater, Walter: *Renesance. Studie o výtvarném umění a poezii*. Votobia, Olomouc 1996.
- Racek, Jan: *Slobové problémy italské monodie. Příspěvek k dějinám jednoblasé barokní písně*. Edice Melantrich – Pazdírek, Praha-Brno 1938.
- Racek, Jan: *Hudební estetika v Descartově Compendiu musicae*. Hudební matice Umělecké Besedy, Brno 1943.
- Raffini, Christine: *Marsilio Ficino, Pietro Bembo, Baldassare Castiglione. Philosophical, Aesthetic, and Political Approaches in Renaissance Platonism*. Peter Lang Publishing, New York 1998.
- Ratte, Franz Josef: *Die Temperatur der Clavierinstrumente*. Bärenreiter, Kassel 1991.
- Rempp, Frieder: *Elementar- und Satzlehre von Tinctoris bis Zarlino. Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert*. In: Zaminer, Frieder (ed.): *Geschichte der Musiktheorie*. 7. sv., Darmstadt 1989, s. 39–220.
- Rempp, Frieder: *Die kontrapunktraktate Vincenzo Galileis*. Köln 1980.
- Röd, Wolfgang: *Novověká filosofie I. Od Francise Bacona po Spinozu*. Oikoymenh, Praha 2001.
- Saslow, M. James: *The Medici Wedding of 1589. Florentine Festival as Theatrum Mundi*. Yale University Press, New Haven 1996.
- Scruton, Roger: *The Aesthetics of Music*. Clarendon Press, Oxford 1997.
- Stephenson, Bruce: *The Music of the Heavens*. Princeton University Press, New Jersey 1994.
- Svoboda, Karel: *Estetika svatého Augustina a její zdroje. O pořádku. O učíteli*. Karolinum, Praha 2000.
- Szweykowski, M. Zygmunt: *Między kunszttem a ekspresją. I. Florencja*. Musica Iagellonica, Kraków 1992.
- Tatarkiewicz, Władysław: *Dejiny estetiky I, II, III*. Tatran, Bratislava 1985, 1988, 1991.
- Tomlinson, Gary: *Music in Renaissance Magic. Toward a Historiography of Others*. The University of Chicago Press, Chicago 1993.
- Vignes, Jean: *Jean-Antoine de Baïf et Claude Le Jeune: histoire et enjeux d'une collaboration*. In: *Revue de Musicologie*, 2003, č. 2, s. 267–295.
- Walker, Daniel Pickering: *Der musikalische Humanismus im 16. und 17. Jahrhundert*. Kassel 1949.

- Walker, Daniel Pickering: *Keplers Himmelsmusik*. In: Zaminer, Frieder (ed.): *Geschichte der Musiktheorie*. 6. sv., Darmstadt 1987, s. 81–108.
- Walker, Daniel Pickering: *La musique des intermèdes florentins de 1589 et l'humanisme*. In: *Musique des intermèdes de „La pellegrina“*. Ed. Walker, D. P., Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1963.
- Walker, Daniel Pickering: *Spiritual & Demonic Magic: From Ficino to Campanella*. Pennsylvania State University 2000.
- Winn, James Anderson: *Unsuspected eloquence*. Yale University Press, New Haven 1981.
- Yates, A. Frances: *The French Academies of the Sixteenth Century*. London 1947; francouzský překlad: *Les académies en France au XVI<sup>e</sup> siècle*. Presses Universitaires de France, Paris 1996.
- Yates, A. Frances: *Rozenkruciánské osvícenství*. Pragma, Praha 2000.
- Yates, A. Frances: *The Art of Memory*. Pimlico, London 2001<sup>7</sup>.

## SEZNAM PŘÍKLADŮ A TABULEK

Př. č. 1 – Znázornění principu fraktálu	38
Př. č. 2 – Hudební poměry Platónovy světové duše	39
Př. č. 3 – Proporce vzniku celého tónu z rozdílu kvarty a kvinty	40
Př. č. 4 – Franchino Gaffurio: frontispis z <i>Practica musicae</i> (1496)	68
Př. č. 5 – Zarlino: <i>Le Istitutioni harmoniche</i> , II, kap. 39, s. 122	80
Př. č. 6 – Znázornění aritmetické a harmonické proporce kvinty – Zarlino: <i>Le Istitutioni harmoniche</i> , I, kap. 39, s. 51	85
Př. č. 7 – Rozdíl mezi nesloženou a složenou malou tercií, <i>triemitono incomposto-composto</i> (Nicola Vicentino: <i>L'Antica musica ridotta alla moderna prattica</i> , I, kap. 27, s. 21)	89
Př. č. 8 a, b, c – Princip proměny kvartových, kvintových a oktávových diatonických druhů v chromatické – svorky ukazují charakteristický interval u každého rodu; u oktávových druhů svorky také vyznačují složení z kvartového a kvintového druhu (Nicola Vicentino: <i>L'Antica musica ridotta alla moderna prattica</i> , III, kap. 36–38, s. 58–59)	91
Př. č. 9 – Vicentinova demonstrace 1. chromatického modu a melo- dického úseku v tomto modu (Nicola Vicentino: <i>L'Antica musica ridotta alla moderna prattica</i> , III, kap. 39, s. 59)	92
Př. č. 10 – Nicola Vicentino: pětihlasá fuga <i>Hierusalem, convertere ad dominum</i> , <i>L'Antica musica</i> , III, kap. 55, s. 70–71; demonstrace postupů chromatického kvartového druhu v jednotlivých hlasech (CD – č. 1)	92–93
Př. č. 11 – Nicola Vicentino: čtyřhlasý madrigal <i>Madonna, il poco dolce</i> ; <i>L'Antica musica ridotta alla moderna prattica</i> , III, kap. 53, s. 68 – demonstrace pěti způsobů, kterými může být mad- rigal zpíván (CD – č. 2; chromatický způsob výkladu)	94–95
Př. č. 12 – Nicola Vicentino: pětihlasý madrigal <i>Laura ch'el verde lauro</i> z 5. knihy madrigalů (Milano 1572); CD – č. 3	96
Př. č. 13 – diatonický, chromatický a enharmonický tónový systém, <i>systema teleion</i> ; Zarlino: <i>Le Istitutioni harmoniche</i> , III, kap. 72, s. 281	97
Př. č. 14 – Srovnání Zarlinova a Vicentinova chromatického oktávového druhu	98

Př. č. 15 – Zarlino: <i>Le Istitutioni harmoniche</i> , III, 73; příklad převádění melodie z diatonického rodu do chromatického a enharmonického	98
Př. č. 16 – Meiův diagram vysvětlující Ptolemaiovo odmítnutí hypermixolýdické tóniny jako přebytečné	112
Př. č. 17 – <i>Systema teleion</i> – srovnání výškově-prostorových významů řeckých označení stupňů se skutečnými tónovými výškami těchto stupňů	113
Př. č. 18 – Rozdíl mezi tzv. církevními mody a původními řeckými mody	114
Př. č. 19 – Rozdíl mezi řeckými tóninami a mody podle Meiovy interpretace	116
Př. č. 20 – Meiovo rozlišení tří hlasových poloh s vyznačením jejich základní melodické hranice ( <i>cantilena</i> )	117
Př. č. 21 – Bardiho rekonstrukce utváření tónin	123
Př. č. 22 – Giovanni de' Bardi: madrigal <i>Miseri habitator del cieç' averno</i> (1589); CD – č. 4	129–131
Př. č. 23 – Bardiho mixolýdická tónina transponovaná do vrchní kvinty a v chromatickém rodu	132
Př. č. 24 – Galileův diagram Aristoxenova systému třinácti tónin ( <i>Dialogo</i> , s. 52)	137
Př. č. 25 – Galileův diagram Ptolemaiových sedmi tónin ( <i>Dialogo</i> , s. 64)	138
Př. č. 26 – Vincenzo Galilei – Demonstrace příčiny „imperfekce“ <i>semiditonu</i> v syntonicko-diatonickém ladění	140
Př. č. 27 – Galileův příklad kompozice, která vyžaduje použití „intenzivní diatoniky“ neboli „rovnoměrného“ ladění (CD – č. 7)	142
Př. č. 28 – Adrian Willaert: madrigal <i>Aspro core e selvaggio e cruda voglia</i> , prima parte (CD – č. 8)	144–145
Př. č. 29 – Antické řecké hymny s notačními znaky otištěné v Galileově spisu <i>Dialogo della musica antica, et della moderna</i> , s. 97	150
Př. č. 30 – Vicentinův příklad aplikování pravidel pro hudební podkládání textu ze IV. knihy, 30. kapitoly <i>L'Antica musica ridotta alla moderna prattica</i> , s. 87	156
Př. č. 31 – Jacopo Peri: <i>Le musiche, sopra l'Euridice</i> – árie <i>Ma la bella Euridice</i>	166–167

Př. č. 32 – Giulio Caccini: madrigal <i>Deh, dove son fuggiti</i> ze sbírky <i>Le Nuove musiche</i> , předmluva „Čtenářům“ ( <i>A i Lettori</i> ), s. 10–11 (CD – č. 9)	170
Př. č. 33 – Tyardovo zobrazení systému dvanácti modů v rámci <i>systema teleion</i> a jejich rozdělení podle aritmetického a harmonického dělení ( <i>Solitaire second</i> , s. 129)	182
Př. č. 34 – Baïffův rukopis <i>Revecy venir du Printans</i> ze <i>Chansonnettes</i>	194
Př. č. 35 – Baïffův překlad Žalmu 101 do <i>vers mesurez</i> (CD – č. 11)	196
Př. č. 36 – Claude Le Jeune – Jean-Antoine de Baïf: <i>Revecy venir du Printans</i> („Le Printemps“, č. 2); CD – č. 12	200–206
Př. č. 37 – Claude Le Jeune – Jean-Antoine de Baïf: <i>Perdre le sens devant vous</i> („Le Printemps“, č. 19, hlas „Dessus“)	207
Př. č. 38 – Claude Le Jeune – Jean-Antoine de Baïf: <i>La brunelette violette reflorit</i> („Le Printemps“, č. 26); CD – č. 13	210
Př. č. 39 – Claude Le Jeune – Jean-Antoine de Baïf: <i>Une puce j'ay dedans l'oreille</i> (CD – č. 14)	213–214
Př. č. 40 – Fabrice Marin Caietaín – Jean-Antoine de Baïf: <i>Une puce j'ay dedans l'oreille</i> (CD – č. 16)	215–216
Př. č. 41 – Claude Le Jeune – Gilles Durant: air <i>Qu'est devenu ce bel oeil</i> – přísné uplatnění chromatického rodu ve všech hlasech (CD – č. 17)	217
Př. č. 42 – Dva typy notace používané Joachimem Burmeisterem	224
Př. č. 43 – Melodie <i>Wol dem der in Gottes Furchten stebet</i> , na níž Burmeister demonstruje <i>emmeles</i> (CD – č. 18)	225
Př. č. 44 – Burmeisterův příklad <i>fugy realis</i> ; <i>Musica poetica</i> , s. 58 (CD – č. 19)	232
Př. č. 45 – Burmeisterův příklad figury <i>metalepsis</i> (CD – č. 20)	232–233
Př. č. 46 – Orlando di Lasso: <i>Legem pone mihi</i> , figura <i>hypallage</i> (CD – č. 21)	233–234
Př. č. 47 – Orlando di Lasso: <i>Legem pone mihi</i> , figura <i>apocope</i> (CD – č. 22)	234–235
Př. č. 48 – Orlando di Lasso: <i>In principio erat verbum</i> , figura <i>noëma</i> (CD – č. 23)	236
Př. č. 49 – Orlando di Lasso: <i>Domine Dominus noster</i> , figura <i>analepsis</i> (CD – č. 24)	237
Př. č. 50 – Orlando di Lasso: <i>Omnia quae fecisti</i> , figura <i>mimésis</i> (CD – č. 25)	238–239

Př. č. 51 – Orlando di Lasso: <i>Congratulamini</i> , figura <i>anadiplosis</i> (CD – č. 26)	240
Př. č. 52 – Burmeisterův příklad pro figuru <i>minus symblema</i> ; <i>Musica poetica</i> , s. 60 (CD – č. 27)	241
Př. č. 53 – Orlando di Lasso: <i>Quam benignus</i> , figura <i>minus symblema</i> (CD – č. 28)	241
Př. č. 54 – Orlando di Lasso: <i>Quam benignus</i> , figura <i>synkopa</i> nebo <i>syneresis</i> (CD – č. 29)	242
Př. č. 55 – Orlando di Lasso: <i>Heu quantus dolor</i> , figura <i>pleonasmus</i> (CD – č. 30)	243
Př. č. 56 – Orlando di Lasso: <i>Hierusalem</i> , figura <i>auxesis</i> (CD – č. 31)	244
Př. č. 57 – Orlando di Lasso: <i>Iesu nostra redemptio</i> , figura <i>pathopoeia</i> (CD – č. 32)	245
Př. č. 58 – Orlando di Lasso: <i>Deus qui sedes</i> , figura <i>Hypotyposis</i> (CD – č. 33)	246
Př. č. 59 – Orlando di Lasso: <i>Angelus ad pastores</i> , figura <i>aposiopesis</i> (CD – č. 34)	247
Př. č. 60 – Jacob Handl Gallus: <i>Quam dilecta tabernacula</i> , figura <i>anaploke</i> (CD – č. 35)	248
Př. č. 61 – Orlando di Lasso: <i>Surrexit pastor bonus</i> , figura <i>parembole</i> (CD – č. 36)	249
Př. č. 62 – Burmeisterův příklad figury <i>palilogia</i> ; <i>Musica poetica</i> , s. 63 (CD – č. 37)	249
Př. č. 63 – Burmeisterův příklad figury <i>climax</i> ; <i>Musica poetica</i> , s. 64 (CD – č. 38)	250
Př. č. 64 – Clemens non Papa: <i>Maria Magdalena</i> , figura <i>climax</i> (CD – č. 39)	250–251
Př. č. 65 – Orlando di Lasso: <i>In me transierunt</i> , figura <i>parrhesia</i> (CD – č. 40)	252
Př. č. 66 – Johannes Knöfel: <i>Convertere nos Deus</i> , figura <i>parrhesia</i> (CD – č. 41)	252
Př. č. 67 – Orlando di Lasso: <i>Fremuit spiritus</i> , figura <i>hyperbole</i> (CD – č. 42)	253
Př. č. 68 – Orlando di Lasso: <i>Tempus est</i> , figura <i>congeries</i> (CD – č. 43)	254
Př. č. 69 – Orlando di Lasso: <i>Omnia quae fecisti</i> , figura <i>fauxbourdon</i> (CD – č. 44)	255



Př. č. 70 – Orlando di Lasso: <i>Surrexit pastor bonus</i> , figura <i>anaphora</i> (CD – č. 45)	256
Př. č. 71 – Burmeisterův příklad <i>fugy</i> ve vrchní kvartě po „dlouhé“, tzn. po čtyřech dobách; <i>Musica poetica</i> , s. 66 (CD – č. 46)	257
Př. č. 72 – Orlando di Lasso: <i>In me transierunt</i> ; v notovém textu jsou vyznačeny a očíslovány jednotlivé periody (afekty) a doplněny názvy figur podle Burmeisterovy analýzy (CD – č. 47)	263–271
Př. č. 73 – Výseče kruhových oblouků	277
Př. č. 74 – Keplerova tabulka konsonantních poměrů	279
Př. č. 75 – Keplerova demonstrace sedmi konsonancí	279
Př. č. 76 – Úsečka rozdělená zlatým řezem	280
Př. č. 77 – Pětiúhelník – vyznačení částí tvořících dokonalou úměrnost	280
Př. č. 78 – Pětiúhelník – znázornění samorozmnožovacího principu	281
Př. č. 79 – Střídání mužského a ženského principu v sumační řadě	284
Tab. č. 1 – Korespondence čtyř štáv, elementů, kvalit a temperamentů	13
Tab. č. 2 – Rekonstrukce intervalů mezi planetami v Platónově <i>Tímaiovi</i>	43
Tab. č. 3 – Hierarchické rozdělení duše	47
Tab. č. 4 – Marsilio Ficino: <i>De triplici vita</i> III, 21 – Hierarchie planet a jejich korespondence s „věcmi“, na které působí – seřazeno od nejvyšší k nejnižší úrovni	61
Tab. č. 5 – Rozdělení planet podle jejich příslušnosti k písni nebo hudebnímu hlasu; jejich charakteristiky	62
Tab. č. 6 – Glareanův modální systém	79
Tab. č. 7 – Rozdíly mezi modálními systémy	82
Tab. č. 8 – Obsahové charakteristiky modů	83

## SEZNAM ZVUKOVÝCH UKÁZEK NA CD

1. Nicola Vicentino: fuga *Hierusalem, convertere ad dominum*; demonstrace postupů chromatického kvartového druhu (viz Př. č. 10, s. 92–93)
2. Nicola Vicentino: madrigal *Madonna il poco dolce*; demonstrace kombinace tří rodů – chromatická verze (viz Př. č. 11, s. 94–95)
3. Nicola Vicentino – Francesco Petrarca: madrigal *Laura ch'el verde lauro* z 5. knihy madrigalů (viz Př. č. 12, s. 96)
4. Giovanni de' Bardi – Giovanni Battista Strozzi: *La pellegrina*, Intermedio IV „Předpovídání Zlatého věku“, 4. část – madrigal *Miseri habitator del cieco' averno*; Taverner Consort, Taverner Choir, Taverner Players, um. ved. Andrew Parrott, vyd. EMI 7 47998 1, 1988 (viz Př. č. 22, s. 129–131)
5. Cristofano Malvezzi – Ottavio Rinuccini: *La pellegrina*, Intermedio I „Harmonie sfér“, 2. část – „*Noi, che, cantando*“; Taverner Consort, Taverner Choir, Taverner Players, um. ved. Andrew Parrott, vyd. EMI 7 47998 1, 1988 (viz s. 133)
6. Cristofano Malvezzi – Ottavio Rinuccini: *La pellegrina*, Intermedio I „Harmonie sfér“, 4. část – „*Dolcissime Sirene*“; Taverner Consort, Taverner Choir, Taverner Players, um. ved. Andrew Parrott, Tessa Bonner, vyd. EMI 7 47998 1, 1988 (viz s. 133)
7. Vincenzo Galilei: hudební kompozice vyžadující použití „intenzivní diatoniky“ neboli „rovnoměrného“ ladění (viz Př. č. 27, s. 142)
8. Adrian Willaert – Francesco Petrarca: madrigal *Aspro core e selvaggio e cruda voglia*; Collegium Musicum Yalense, dir. James Keller, vyd. Sony Music 1996, W. W. Norton 1996 (viz Př. č. 28, s. 144–145)
9. Giulio Caccini: madrigal *Deb, dove son fuggiti* ze sbírky *Le Nuove musiche*; Academia Claudio Monteverdi Venezia, Tania d'Althann, vyd. Frequenz CVJ1, 1984 (viz Př. č. 32, s. 170)
10. Jacques Mauduit – Jean-Antoine de Baïf: Žalm 101 *Pardon et Justice*; Ensemble Vocal Sagittarius, um. ved. Michel Laplenie, příprava zpěváků ve výslovnosti staré francouzštiny – Nicole Rouillé, vyd. Erato Disques S. A./Radio France 2292-45518-2, 1990 (viz s. 195)
11. Jean-Antoine de Baïf: Žalm 101 *Pardon et Justice*; ukázka rekonstrukce dobové výslovnosti a deklamace: text rekonstruovala a přednáší Nicole Rouillé, vyd. Erato Disques S. A./Radio France 2292-45518-2, 1990 (viz s. 197)
12. Claude Le Jeune – Jean-Antoine de Baïf: *Revecy venir du Printans*, č. 2 ze sbírky *Le Printemps*; Huelgas Ensemble, um. ved. Paul van Nevel,

- vyd. *Sony Vivarte 68259*, 1995 (viz Př. č. 36, s. 200–206)
13. Claude Le Jeune – Jean-Antoine de Baïf: Chanson mesuré č. 26 *La brunelette violette reflorit*, č. 26 ze sbírky *Le Printemps*; Huelgas Ensemble, um. ved. Paul van Nevel, vyd. *Sony Vivarte 68259*, 1995 (viz Př. č. 38, s. 210)
  14. Claude Le Jeune – Jean-Antoine de Baïf: *Une puce j'ay dedans l'oreille*; Ensemble Clément Janequin, um. ved. Dominique Visse, záznam z koncertu (viz Př. č. 39, s. 213–214)
  15. Orlando di Lasso (Roland du Lassus) – Jean-Antoine de Baïf: *Une puce j'ay dedans l'oreille*; Ensemble Clément Janequin, um. ved. Dominique Visse, vyd. *Harmonia mundi 901391*, 1992 (viz s. 214)
  16. Fabrice Marin Caietain – Jean-Antoine de Baïf: *Une puce j'ay dedans l'oreille* (viz Př. č. 40, s. 215–216)
  17. Claude Le Jeune – Gilles Durant: air *Qu'est devenu ce bel oeil*; Ensemble Clément Janequin, um. ved. Dominique Visse, záznam z koncertu (viz Př. č. 41, s. 217)
  18. Melodie *Wol dem der in Gottes Furchten stebet*; Burmeisterova demonstrace tónů *emmeles* (viz Př. č. 43, s. 225)
  19. Burmeisterův příklad *fugy realis* (viz Př. č. 44, s. 232)
  20. Burmeisterův příklad figury *metalepsis* (viz Př. č. 45, s. 232–233)
  21. Orlando di Lasso: *Legem pone mihi*, figura *hypallage* (viz Př. č. 46, s. 233–234)
  22. Orlando di Lasso: *Legem pone mihi*, figura *apocope* (viz Př. č. 47, s. 234–235)
  23. Orlando di Lasso: *In principio erat verbum*, figura *noéma* (viz Př. č. 48, s. 236)
  24. Orlando di Lasso: *Domine Dominus noster*, figura *analepsis* (viz Př. č. 49, s. 237)
  25. Orlando di Lasso: *Omnia quae fecisti*, figura *mimésis* (viz Př. č. 50, s. 238–239)
  26. Orlando di Lasso: *Congratulamini*, figura *anadiplosis* (viz Př. č. 51, s. 240)
  27. Burmeisterův příklad figury *minus symblema* (viz Př. č. 52, s. 241)
  28. Orlando di Lasso: *Quam benignus*, figura *minus symblema* (viz Př. č. 53, s. 241)
  29. Orlando di Lasso: *Quam benignus*, figura *synkopa* nebo *syneresis* (viz Př. č. 54, s. 242)

30. Orlando di Lasso: *Heu quantus dolor*, figura *pleonasmus*  
(viz Př. č. 55, s. 243)
31. Orlando di Lasso: *Hierusalem*, figura *auxesis* (viz Př. č. 56, s. 244)
32. Orlando di Lasso: *Iesu nostra redemptio*, figura *pathopoeia*  
(viz Př. č. 57, s. 245)
33. Orlando di Lasso: *Deus qui sedes*, figura *Hypotyposis*  
(viz Př. č. 58, s. 246)
34. Orlando di Lasso: *Angelus ad pastores*, figura *aposiopesis*  
(viz Př. č. 59, s. 247)
35. Jacob Handl Gallus: *Quam dilecta tabernacula*, figura *anaploke*  
(viz Př. č. 60, s. 248)
36. Orlando di Lasso: *Surrexit pastor bonus*, figura *parembole*  
(viz Př. č. 61, s. 249)
37. Burmeisterův příklad figury *palilogia* (viz Př. č. 62, s. 249)
38. Burmeisterův příklad figury *climax* (viz Př. č. 63, s. 250)
39. Clemens non Papa: *Maria Magdalena*, figura *climax*  
(viz Př. č. 64, s. 250–251)
40. Orlando di Lasso: *In me transierunt*, figura *parrhesia* (viz Př. č. 65, s. 252)
41. Johannes Knöfel: *Convertere nos Deus*, figura *parrhesia*  
(viz Př. č. 66, s. 252)
42. Orlando di Lasso: *Fremuit spiritus*, figura *hyperbole* (viz Př. č. 67, s. 253)
43. Orlando di Lasso: *Tempus est*, figura *congeries* (viz Př. č. 68, s. 254)
44. Orlando di Lasso: *Omnia quae fecisti*, figura *fauxbourdon*  
(viz Př. č. 69, s. 255)
45. Orlando di Lasso: *Surrexit pastor bonus*, figura *anaphora*  
(viz Př. č. 70, s. 256)
46. Burmeisterův příklad *figy* ve vrchní kvartě po „dlouhé“, tzn. po čtyřech  
dobách (viz Př. č. 71, s. 257)
47. Orlando di Lasso: *In me transierunt*, Burmeisterova analýza moteta  
(viz Př. č. 72, s. 263–271)

## REJSTŘÍK

A *Abbrege de l'art poétique*

- |  |  |                        |  |
|--|--|------------------------|--|
| <i>François</i>  | 175  | allegra                | 86, 152–154  |
| abruptio   | 247  | Allen, Michael J. B.   | 47, 65, 301, 305, 317  |
| Abu Ma'sar   | 14   | Alypius                | 110, 149   |
| abusio   | 254  | Alžběta Česká (Falcká) | 293, 301   |
| Académie de Poésie   |  | ametabolon             | 115  |
| et de Musique  |  | Amor                   | 20, 179  |
| (Baifova Akademie)   | 6, 188, 189, 289   | anadiplosis            | 230, 239, 240, 249, 261, 311, 315  |
| Accademia degli Alterati   | 119, 120, 121, 161   | anagogie               | 60   |
| Accademia degli Unisoni  | 120  | analepsis              | 230, 236, 237, 311, 315  |
| Accademia della Crusca   | 119, 120   | anaphora               | 124, 231, 255, 256, 260, 261, 311, 316   |
| Accademia Filarmonica  | 120  | anaploke               | 230, 247, 248, 311, 315  |
| acute  | 105, 106, 125  | anima rationalis       | 29, 32   |
| acutezza   | 106  | anonym z Besançonu     | 220  |
| <i>Ad Lucilium Epistulae</i>   | 28, 71, 302  | antinomie              | 128  |
| aequalitas   | 72, 74, 77   | antipatie              | 108, 109   |
| afekt  | 7, 9, 19, 26, 34, 50, 52–54, 60, 71, 83, 84, 102–104, 106, 107, 117, 118, 121, 126, 145, 147–149, 153–155, 161, 162, 164, 165, 167, 169, 183, 185, 188, 221, 227, 231, 235, 236, 244, 249, 250, 258, 259, 271, 281, 283, 285, 287–293, 311 | antiphon (contrapunct) | 262  |
|  |  | antonomázie            | 229  |
| affeto   | 161, 169   | apocope                | 230, 234, 235, 311, 314  |
| <i>Aformai pros ta noeta (Sententiae ad intelligibilia ducentes)</i> | 46   | Apollón                | 60, 67, 179  |
| Afrodita   | 179  | Apollonios z Rhodu     | 174  |
| agens – patiens  | 27   | Apollonios z Tyany     | 218  |
| Agláé  | 179  | aposiopesis            | 230, 246, 247, 311, 315  |
| Agli, Antonio  | 12   | Apuleius z Madeiry     | 55   |
| agógé  | 220  | arete                  | 228  |
| air  | 187, 193, 195, 216, 217  | archetyp               | 36, 178  |
| akademie   | 8, 11–13, 86, 99, 101, 119, 120, 124, 161, 186, 188, 189–191, 193, 195, 197, 207, 209, 214, 289  | archicembalo           | 99   |
| akousmatikoi   | 36   | Ariosto, Lodovico      | 124  |
| alegorie   | 60, 65, 67, 127  | Aristides Quintilianus | 69–71, 106, 110, 112, 301  |
| Alexandr Veliký  | 185  | Aristofanés            | 161  |
| Alfons II. d'Este  | 99, 128  | Aristotelés (Pseudo-)  | 11, 14, 16, 17, 26–28, 35, 53–55, 57, 71, 103, 104, 107, 108, 120, 134, 157, 160, 161, 162, 180, 222, 226, 285, 301, 306 |
|  |  | aristotelismus         | 120  |
|  |  | Aristoxenos            | 69, 105, 110, 112, 126, 137, 140, 142, 164, 226, 310   |

- aritmetika 59, 72  
 Armstrong, A. H. 55, 305  
*Art Poétique François* 173, 300  
 Artusi, Giovanni Maria 144, 145,  
 299  
 aspekt 20, 24–27, 36, 54, 108, 178  
*Aspro core et selvaggio* 103, 143,  
 145, 310, 313  
 astrologie 12, 13  
 astronomie 9, 37, 59, 72, 302  
 Atropos 67, 133  
 auditeurs 189, 191, 207  
 Augustinus z Dacie 60  
 aulos 126, 157, 158, 161  
 auxesis 230, 243, 244, 261, 311, 315
- B** Bahník, Václav 228, 232,  
 302  
 Baif, Jean-Antoine de 8, 174, 177,  
 186–188, 190–196, 198, 199, 206,  
 207, 208, 210, 211, 214, 216, 289,  
 299, 307, 310, 313, 314  
 Baif, Lazare de 186, 188  
 Bakchantky 147  
 Bakcheios 110  
 ballade 173  
 Ballard, Robert 198, 199, 214  
*Ballet Comique de la Reine* 119  
 ballet de cour 127  
 Bandini, Francesco 12  
 Bardi, Giovanni de 8, 105, 110,  
 115, 118–128, 131–137, 143, 149,  
 156, 168, 199, 302, 310, 313  
 Bardi, Pietro de' 119, 120  
 Bargagli, Girolamo 127  
 Bartel, Dietrich 245, 305  
 basso continuato 168  
 Beekman, Isaac 287  
 Beldomandi, Prodoscino de' 88  
 Bellay, Joachim de 173–176,  
 181  
*Belle la flamme à l'envi* 177  
 Belleau, Remy 174  
 Bellerofont 15  
 Bembo, Bernardo 101  
 Bembo, Pietro 101–103, 152, 153,  
 165, 173, 307  
 Benátky 72, 108, 121, 135,  
 151, 155, 168, 186, 258, 280  
 Benci, Tomaso 12  
 Berchem, Giachet 146  
 Bernhard, Christoph 251  
 blaženství 34, 35  
 Boëthius, Anicius Manlius  
 Severinus 36, 69, 71, 72,  
 76–78, 85, 88, 89, III, III2, III8,  
 137, 164, 181, 295, 301, 306  
 Brooks, Jeanice 177, 305  
 Bryennius, Manuel III  
 Buontalenti, Bernardo 127  
 Burke, Peter 127  
 Burmeister, Joachim 9, 221–234,  
 236, 239, 241–244, 247, 249–251,  
 253–255, 257–259, 262, 271, 299,  
 301, 310, 311, 314–316  
 Burnet, John 159  
 Bury, R. G. 159
- C** Caccini, Giulio 119–121,  
 127, 134, 163, 168, 169–171, 299,  
 302, 310, 313  
 Caietain, Fabrice Marin 214, 216,  
 310, 314  
 Calvisius, Seth 219, 220  
 Camerata, florentská 71, 105,  
 118–121, 168, 171  
 cantilena 117, 138, 151, 154,  
 155, 258, 260, 309  
 canto fermo 87, 98  
 cantor 150, 151  
 Careggi, villa II, 12, 64  
 Castiglione, Baldassare 102, 168,  
 299, 301, 307  
 Cavalcanti, Giovanni 12, 14, 17  
 Cavalieri, Emilio de' 119, 127  
 Censorius III  
 Cicero, Marcus Tullius 12, 21, 27,  
 67, 103, 149, 229, 233, 242, 243,  
 245–248, 251, 301  
 cikády 55, 56

- claritas 25
- Clark, John R. 13, 17, 19, 301
- clausula 88, 227, 228, 260
- Clemens non Papa 227, 251, 311, 315
- climax – gradatio 231, 243, 249–251, 261, 311, 315
- coelestes 36
- coelestis 36
- coelum 36
- colla parte 132, 160, 207
- color 21, 30
- Commentarium in Convivium Platonis, de Amore* 12, 21–24, 26, 49, 52, 64
- commisura (viz symblema) 240
- compassio 35
- Compendium in Timaeum* 51
- Compendium musicae* 287, 289, 290
- complexus (viz ploké) 220
- conchetto 121, 122, 124, 125, 127, 128, 131, 136, 138, 143, 147, 148
- congeries (synathroismos) 231, 253, 254, 311, 316
- Congratulamini* 240, 311, 315
- congruentia 21
- Convertere nos Deus* 252, 311, 315
- corpus carminis 259
- Corpus hermeticum* 57, 59, 301
- Corsi, Giovanni 12, 301
- Costeley, Guillaume 187, 188
- Courville, Thibault de 186, 187, 190, 191
- ctnost (zdatnost) 7, 20, 22, 26, 36, 57, 58, 63, 69–71, 79, 104, 120, 127, 139, 147, 149, 176, 177, 184, 185, 228
- Curieux 180, 184
- Černý, Miroslav K. 112, 156, 157, 160, 305
- „číslo, znějící“ 83, 84
- D** daimón 34
- Dames des Roches (Neveu, Madelaine – Fradonnet, Catherine) 176, 299
- Danckerts, Ghiselin 87
- Dante Alighieri 127
- De arte poetica* 151, 153, 173, 176, 299, 302
- De divino furore* 65
- De harmonia musicorum instrumentorum opus* 70, 88, 299
- De insomniis* 46, 63
- De institutione arithmetica* 72, 77, 78, 295, 301
- De institutione musica* 71, 72, 77, 164
- De modis musicis veterum* 111
- De ordine* 21
- De placitis Hippocratis et Platonis* 35
- De sacrificio et magia* 114
- De sympathia et antipathia rerum* 108, 109, 299
- De triplici vita* 13, 17–19, 50, 52, 54, 60, 61, 301, 312
- De vita coelitus comparanda* 17
- De vita longa* 17
- De vita sana* 17
- Dedekind, Euricius 227
- Deb, deb dove son fuggiti* 169
- deia mania 17
- delectare 103, 104, 124, 151
- delectatis 34
- demiurg 36, 38, 39, 42
- Démokritos 30
- démon 35, 47, 53–56, 59, 60
- deprese 16, 17
- Descartes, René 9, 161, 162, 287–293, 299, 301, 305
- Desítka mocností 57
- Deus qui sedes* 246, 311, 315

- diafón 40  
*Dialogo della musica antica,*  
*et della moderna* 108, 119,  
 136, 137, 139–141, 146–150,  
 160, 221, 310  
*Dialogo delle Lingue* 173  
 diapason 69, 115, 136, 225  
 diapente 225, 260  
 diatonic ditoniaion 141  
 diatonic syntonon,  
 syntonická diatonika 141  
 diatonico incitato,  
 intenzivní diatonika 140  
 diatonika 86–90, 97, 99, 131,  
 140, 142, 155, 310, 313  
 diesis 90, 93  
 Dionýsios (Bacchus) 59, 102,  
 105  
 Dionýsios Areopagita  
 (Pseudo-) 12, 24  
 Dionýsios z Halikarnasu 102, 105,  
 241  
*Discorso mandato sopra*  
*la musica antica* 112, 121,  
 122, 126  
 dispositio 21, 124, 222  
 dithyramb 112, 126, 158, 160  
 ditonus 140, 141  
 dittono incomposto 89  
 Dobro 20, 58  
 docere 103, 124  
*Dodekachordon* 77, 78, 183,  
 184, 299  
*Domine Dominus*  
*noster* 237, 311, 315  
 Donato, Baldassare 211  
 Doni, Giovanni B. 119, 121  
 Dorat, Jean 174  
 Dostálová, Růžena 11  
 Dress, Walter 34, 305  
 ductus (viz agógé) 220  
 duch 11, 18–20, 33, 35, 48,  
 49–51, 53, 54, 62, 63, 83, 84, 107,  
 124, 127, 161, 162, 178, 189–193,  
 198, 221, 253, 273, 274, 285, 292, 293  
 duplex 73, 75–77  
 dur 81, 88, 152, 281, 283  
 Durant, Gilles 216, 217, 310, 314  
 Durdík, Josef 45  
 Dürer, Albrecht 13, 14, 184, 307  
 durezza 154  
 duše 7, 9, 11, 13, 15, 17–23,  
 25, 26, 29, 32, 34–43, 45–52, 54,  
 55–59, 63–65, 69–72, 83, 84, 107,  
 117, 120, 124, 127, 128, 134, 135,  
 146, 148, 159, 161, 162, 169, 177,  
 178, 179, 184, 187, 188, 192, 198,  
 220, 227, 229, 255, 274–276, 278,  
 283, 285, 287, 289, 290–292, 301,  
 309, 312  
 dux – comes 74  
 dynameis 26, 46  
**E** Eco, Umberto 21, 25, 46,  
 60, 304  
 effeti meravigliosi 136  
 effluvium 19, 53  
 Eggebrecht,  
 Hans Heinrich 230, 305  
 eidos 27, 28, 113, 115  
 Eleonora d'Este 99  
 elocutio 153, 222  
 emmeles 225, 226, 310, 314  
 emmesepistrophus 225  
 encyklopedie 8, 176, 179,  
 186, 289  
 endémónický voluntarismus 34  
 enharmonika 86–90, 92, 93,  
 97–99, 136, 181, 309  
*Enneady* 22, 31  
 entuziasmus 7, 16, 71, 179  
 Epikúros 30  
 epilepsie 17  
*Epinomis* 69, 81, 302  
 Ér z Pamfýlie 43, 67, 133  
 Erato 56, 313, 314  
 Ercole II. d'Este 99  
 éros 273  
 Erót 179  
 Escobedo, Bartolomeo 87



- ethos (charakter) 13, 19, 26,  
54, 63, 71, 78, 103, 104, 112, 117,  
118, 126, 134, 136, 156–159, 191,  
220, 226
- eúdaimónia  
(osobní blaženství) 34, 35, 58
- Eufrosine 179
- Euklides 110, 226, 227, 285
- Euridice 119, 162, 163,  
165–168, 310
- exemplar 28
- exordium 259–261
- extensio (viz toné) 30, 220
- F** Faber, Heinrich 219
- Faidón* 56, 302
- Faidros* 17, 55, 56, 59, 60, 63, 64,  
302
- fantazie 46–50, 122, 162, 185,  
229
- Felix, Adolf 168, 301
- Ferrara 99, 214
- Ficino, Marsilio 7, 8, 11–14,  
16–36, 45, 47–65, 69, 81, 101,  
102, 107, 122, 177–179, 299, 301,  
305–308, 312
- figura 8, 9, 22, 24, 124, 128,  
220–223, 227–231, 233–236, 238,  
239–258, 261, 271, 274–278, 280,  
285, 289, 310, 311, 314–316
- figurae melopaejas 220
- figurae musicae 230
- figuratamente,  
kontrapunktický styl 133
- Filébos* 20, 59, 302
- filosofie, morální 11, 184
- filosofie, přírodní 11, 295
- filosofie, stoická 19
- finis 219, 259
- firmitudo (viz toné) 220
- Florencie 8, 11, 13, 101, 120,  
121, 127, 135, 156, 168, 169
- Fracastoro, Girolamo 108–110,  
299
- fraktál 38, 309
- František I. 174, 186, 190
- Fremuit spiritus* 252, 253, 311, 316
- Fronimo* 135, 143, 146, 299
- Frybort, Zdeněk 21
- fuga 92, 93, 133, 220, 227,  
231–234, 248, 255, 257, 309, 311,  
313, 316
- fuga imaginaria  
(fuge phantastike) 231, 255,  
257
- fuga realis –  
fuge ousiodes 230–232,  
260, 261, 310, 314
- fureur poétique 176, 179, 300
- furor poeticus 71, 184, 186
- G** Gaffurio, Franchino 7,  
67–71, 77, 78, 88, 90, 118, 180,  
299, 302, 309
- Gagliano, Marco da 167
- Galénos 13, 35
- Galilei, Galileo 18
- Galilei, Galileo di Giovanni 18
- Galilei, Vincenzo 105, 108,  
110, 111, 120, 121, 135–143, 146,  
147, 149, 156, 160, 299, 307, 310,  
313
- Gallus, Jacob Handl 248, 311,  
315
- Garin, Eugenio 127, 305
- Gaudentios 110
- genos (genus, genere, rod) 32,  
42, 88, 90, 181, 258, 260
- geometrie 59, 72, 273, 277,  
278, 285
- Gero, Jehan 146
- Gesualdo, Carlo da Venosa 93,  
99
- Giacomini, Lorenzo de'  
Tebalducci Malespini 161, 162
- Glareanus,  
Henricus Loritus 71, 77, 78,  
81–84, 92, 112, 118, 138, 139,  
183, 184, 211, 299, 312

- Godár, Vladimír 102, 103,  
122, 126, 127, 132, 146, 305
- Gohorry, Jacques 289
- Gombrich, Ernst Hans 101, 168,  
305
- Gorgias* 58, 302
- Gorgias (rétor) 101
- Goudimel, Claude 186
- Grácie 176, 179
- gramatika 11, 105, 223, 229
- grave 105, 106, 122, 138, 159
- gravità 101–103, 106, 152
- Grout, Donald Jay 95, 306
- H**
- Haar, James 69, 306
- Hanslick, Eduard 45
- harmonia propria 154
- Harmonices*
- mundi libri V* 221, 273,  
283, 302
- harmonie 7, 8, 25, 31, 36, 37,  
40–43, 47, 52, 53, 62, 63, 65, 67,  
69, 70–72, 77, 83, 84, 88, 91, 93,  
103, 120, 125, 131, 133, 134, 139,  
142, 145, 146, 152–154, 156–158,  
160, 162, 169, 178–181, 184, 188,  
189, 195, 198, 223, 226, 228, 231,  
239, 240, 242, 243, 247, 253, 255,  
257, 260–262, 273–275, 278, 279,  
285, 287, 289, 293, 295
- Harmonika stoicheia* 110
- hédoné 102
- Helenes enkomiôn* 101
- Hérakles (Herkules) 14
- Herbart, Johann Friedrich 45
- Hermés Trismegistus  
(Mercurius) 12, 57, 59
- hermetismus 57
- Heu quantus dolor* 311, 315,  
243, 258
- Hierusalem*  
(Orlando di Lasso) 244, 311,  
315
- Hierusalem, convertere*  
*ad dominum* 92, 93,  
309, 313
- Hippokratés 13
- His, Isabelle 177, 199, 211, 306
- Hocke, Gustav René 122, 306
- Hohenburg, Herwart von 280
- Homér 64, 153, 302
- homo quadratus 25
- homophonos (unisona) 255
- homostichaonta –  
homoioquineomena  
(fauxbourdon) 231, 254
- Horatius, Quintus Flaccus 71,  
103, 151, 153, 173, 174, 176, 299,  
302
- Hostina (Symposion)* 12, 18, 20,  
24, 48, 49, 52, 58, 59, 64, 177
- hudba sfér 36, 50, 53, 61–63,  
65, 67, 193, 262, 273, 274, 285
- hudba, kontrapunktická 8,  
118, 133, 134, 138
- Hugenotský žaltár* 186
- humanismus 8, 11, 49, 101, 118,  
218, 223, 308
- humor (šťáva) 13
- humorální teorie 7, 13
- hybní duchové  
(spiritus animales) 292, 293
- hylé 26
- hypallage 230, 232–234, 260,  
261, 311, 314
- hyperbole 231, 252, 253, 311,  
316
- hypobole 231, 252
- hypokeimenon 180
- hypomnematum 222
- Hypomnematum musicae*  
*poeticae* 222, 234, 236, 255
- hypotyposis 230, 245, 246, 261,  
311, 315
- hysterophonoi 255, 257

- Ch** Chailley, Jacques 118, 119, 306  
 chansonnettes 193, 194, 198, 211, 310  
 chant royal 173  
 Chastel, André 11, 101, 306  
 chiavette 177, 262  
 chiavi naturali 177, 262  
 cholé (žluč) 13  
 Chrysispos 35  
 chroai 88, 126  
 chroma 21, 88  
 chromatika 86, 155, 181
- I** Ibn Esra 14  
 idea 27, 28, 50, 56, 62, 122, 124, 127, 180, 222, 273, 281, 307  
 idolum 47, 49, 229  
*Iesu nostra redemptio* 245, 311, 315  
 Ílias 15, 302  
 Illmer, Detlef 72, 306  
 imaginace 47–50, 60, 70, 107, 161, 179, 229  
 imago 49, 229  
 imitatio 27, 124, 229  
*In me transierunt* 221, 252, 258–261, 271, 311, 315, 316  
*In principio erat verbum* 236, 311, 314  
 inaequalitas 72  
 ingenium 33, 53, 124  
 inspirace 7, 55, 56, 64, 71, 179, 184, 228, 229, 243, 293  
*Institutionis oratoriae XII* 229, 232, 302  
 intelekt (intellectus) 23, 27, 32, 34, 46, 49, 60, 70, 122, 161, 176  
 intermedio 127, 313  
 inventio 222  
*Íón* 64, 178, 302
- J** Jamblichos 11, 12, 64  
 Jan Eurigena 24
- Jedno 29, 30, 32, 33, 58, 63, 177–179, 186  
 jednota poezie a hudby 175, 178, 179, 187, 188, 218, 293  
*Jeremiášovy lamentace a responsoria* 136  
 Jindřich IV. 163, 168  
 Jodelle, Etienne 174  
 Jove 59  
 Jupiter 42, 60, 62, 79
- K** kadence 102, 138, 149, 151, 152, 169, 209, 220, 223, 227, 228, 242, 248, 261, 262  
 Kallimachos z Kyreny 174  
 Kalliopea 56, 149  
 kalon 102  
 Karel IX. 188, 190, 214  
 Kaske, Carol V. 13, 17, 19, 301  
 kata dynamin 115  
 kata thesin 115  
 kata tonon 225  
 katachréze 229  
 katharsis 57, 161  
 Kaufmann, Henry W. 214, 306  
 Kepler, Johannes 9, 43, 221, 273–285, 287, 299, 302, 307, 312  
 kineseis 46  
 kinetika 288  
 kinúmenoi 46  
 Kircher, Athanasius 219, 231, 250, 255, 300  
 Kleoneides (Kleonidés) 110, 220, 225, 227  
 Klóthó 67, 133  
 Knöfel, Johannes 227, 252, 311, 315  
 komedie 104, 112, 127, 148, 154, 158–161, 168, 174  
 kommoi (lamentace) 161, 163  
 Konstantinopol 7, 11, 111  
 korybantská mystéria 64  
 kosmos 7, 11, 36, 47  
 Krása 20–22, 24, 25, 34, 46, 60, 65, 273

- Kristeller, Paul Oskar 19, 34, 306  
 Kristína Lotrinská 127  
 Kříž, Antonín 107, 157, 161, 301  
 kyklios choros  
 (tanec v kruhu) 160
- L** *L'Art poétique* 174, 300  
 l'imitatione delle parole 143  
 La Boderie,  
 Guy Le Fèvre de 177, 178,  
 299, 300  
*La brunelette violette*  
*reflorit* 210, 310, 314  
*La Defence, et Illustration*  
*de la Langue Françoise* 173, 176  
*La Galliade,*  
*ou de la revolution*  
*des arts et sciences* 178, 300  
*La pellegrina* 119, 127, 132, 168,  
 308, 313  
 Labé, Louise 174  
 ladění, pýthagorejské 80, 81, 273,  
 274  
 ladění, rovnoměrné 140, 142,  
 310, 313  
 ladění, syntonické 80, 81,  
 139, 140, 273, 274, 310  
 Lachesis 67, 133  
*Lamento hraběte Ugolina* 136  
 Landino, Christoforo 12  
 Lang, Wolfram 46, 302, 306  
*L'Antica musica ridotta*  
*alla moderna prattica* 86, 87,  
 89, 91, 92, 156, 214, 300, 309,  
 310  
 Láška (Amor) 20, 52, 57, 58  
 láska, platonická 18  
 Lasso, Orlando di  
 (Roland du Lassus) 195, 214,  
 221, 227, 234–237, 239–247,  
 249, 252–255, 258–262, 271,  
 311, 314–316  
*Le Dimostrations harmoniche* 81,  
 300  
*Le Istitutioni harmoniche* 69, 71,  
 72, 80–86, 97, 98, 135, 136, 145,  
 146, 148, 151, 154–156, 300, 303,  
 309  
 Le Jeune, Cécile 197, 198  
 Le Jeune, Claude 8, 177, 178,  
 188, 193, 195, 197–199, 206–211,  
 214, 216–218, 306, 307, 310, 314  
*Le Nuove musiche* 119,  
 168–170, 299, 313  
*Le Printemps* 197–199, 206–208,  
 210, 211, 310, 314  
 Le Roy, Adrian 186, 214  
*Legem pone mihi* 234, 235,  
 258, 311, 314  
 leimma 40, 77, 81, 115  
 Leone Hebreo  
 (Leon Hébrieu) 177, 178  
*Les Passions de l'âme* 291, 293,  
 301  
*Lettres patentes Akademie*  
 poezie a hudby 190  
 licentia 229, 251  
 Liotard, Jean Etienne 101  
 Listenius, Nicolaus 219  
 literarum 225  
 Long, Anthony A. 19, 306  
 Lossius, Lucas 223  
 Louis, Pierre 14, 55, 156, 157, 301  
 Ludvík XIV. 195  
 Luscinius, Ottmar 219  
 Lusitano, Vicento 87, 89  
 lusus (viz petteia) 220  
 Luzzaschi, Luzzasco 99  
 Lyon 104, 110, 174, 176,  
 177, 180, 300  
 lyra 62–64, 101, 113,  
 126, 132, 159, 175, 185, 186
- M** *Ma la bella Euridice* 166,  
 167, 310  
 Mace, Dean T. 102  
 Macrobius 67, 302

- Madonna, il poco dolce* 93, 95,  
309, 313
- madrigal 93–96, 99, 102,  
106, 118, 119, 122, 127, 128, 131,  
132, 133, 143–147, 152, 155, 162,  
168–170, 195, 214, 309, 310, 313
- mág 36
- maggiore 93, 107, 138, 139,  
141, 143, 154
- magie, démonická 53
- magie, spirituální 53
- Mainády 59
- Malvezzi, Cristofano 132, 313
- Mans, Jacques  
Pelletier du 173, 174, 300
- Marcel, Raymond 24, 301
- Marenzio, Luca 93
- Marchettus z Padovy 88
- Maria Magdalena* 251, 311,  
315
- Marie Medicejská 163, 168
- Markéta Navarrská 186
- Marot, Clément 173, 186
- Mars 42, 62, 79
- Marsuppini, Carolo 12
- Marsuppini, Cristoforo 12
- Martianus Capella III, 112
- Mathiesen, Thomas J. 106, 301
- Mauduit, Jacques 195, 313,  
314
- Medici, Cosimo de' 11
- Medici, Ferdinand de' 127, 131,  
168
- Medici, Lorenzo de' 12
- Mei, Girolamo 71, 104–106,  
110–115, 117, 118, 120, 121, 135,  
156–160, 165
- Meiland, Jacob 227
- melaina cholé (černá žluč) 13, 17
- melancholická nemoc 16, 17
- melancholie 12–17, 185
- melancholik 7, 12, 14–19
- Melanchthon, Philipp 223, 249
- melopoia 219, 220, 226
- memimemenon 231
- memoria 124, 222
- mens 47, 275
- mens angelica 29
- mens artificis 27
- Merkur 62, 79
- Merlan, P. 55
- Mersenne, Marin 289
- mese 115–118, 121, 125
- Měsíc 23, 42, 60, 62, 79
- Mesomédovy hymny* III
- mesta 86, 152, 153
- metabolé 102, 220, 225
- metafora 23, 127
- metalépie 229
- metalepsis 232
- metonymie 229, 233
- mikrointerval 87, 90
- Mikuláš z Lyry 60
- Milano, Francesco da 185
- mimésis 37, 104, 161
- mimésis (figura) 230, 236,  
237–239, 261, 311, 315
- minore 93, 107, 139
- Miseri habitator  
del cieco averno* 127, 128,  
131, 310
- modální systém 71, 78, 80, 82,  
III, 112, 183, 312
- modus 24–26, 82, 83,  
90, 92, 114–117, 126, 128, 152, 154,  
183, 211, 225, 226, 262
- mody 67, 70–72, 77,  
78, 84, 90, 114–116, 125, 126, 136,  
138, 139, 184, 223, 225, 226, 289,  
309
- Moiry 133
- moles corporis 29
- moll 86, 152, 281, 283
- monodický zpěv 64, 65
- Monteverdi, Claudio 99, 305,  
306, 313
- moteto 93, 152, 219, 221, 227, 229,  
252, 257–259, 262, 316

- motus 109, 227, 229  
 moudrost 11, 12, 17, 57, 58,  
 61, 67, 104, 181, 183, 186, 187  
 movere 103, 104  
 multiplex 61, 73, 75, 77  
 mundus universum 18  
 muovere dell'affetti 103, 169,  
 171  
*Musica autoschediastike* 222, 258,  
 262  
 musica colorata 88  
 musica falsa 88  
 musica ficta 87, 88, 99, 131  
 musica figurata 133  
 musica humana 7, 70, 178,  
 180, 181, 184  
 musica instrumentalis 180, 181  
 musica mundana 7, 36, 50,  
 69, 178, 180, 181, 184  
 musica poetica 8, 219–222, 245  
*Musica poetica* 6, 219, 223, 226,  
 228, 230, 232, 236, 241, 249–251,  
 257, 258, 262, 299, 301, 310, 311  
 musica practica 219, 222  
 musica recta 88  
 musica vera 88  
 musiciens 175, 188, 189, 191,  
 207  
 musicus 150, 219, 228, 230,  
 305  
 musique mesurée  
 à l'Antique 187, 188, 190  
*Musurgia seu praxis Musicae* 219  
*Musurgia universalis* 219, 231,  
 250, 255, 300  
 musurgos 219  
 Múzy 12, 18, 41, 52, 55, 56, 59,  
 64, 67, 70, 174, 176, 179, 185  
*Mysterium cosmographicum* 273
- N** Naudé, Gabriel 289, 300  
 Neantios 146  
 Nero, Piero de 112  
 nexus (viz ploké) 220
- Nikomachos z Gerasy 36, 72, 110,  
 164  
 noëma (noéma) 230, 235,  
 236, 237, 245, 260, 261, 311, 314  
 notarum 225  
 novoplatonismus 8, 11, 13,  
 19, 25, 53, 57, 59, 61, 273  
 novoplatónský hymnus 64  
 Novotný, František 159, 302  
 numero senario 79  
 nús 19, 46  
 Nutnost 67, 133  
 Nuzzi, Bernardo 12  
 Nymfy 59, 247
- O** *O duši* 107, 301  
 obraz 20, 23, 27, 47–51, 54,  
 61, 65, 108, 124, 179, 185, 195, 229,  
 230, 273–276, 283–285  
 óda 126, 177  
 Okál, Miloslav 209, 211, 306  
*Omnia quae fecisti* 239, 255,  
 258, 311, 315, 316  
 opifex 27  
 opus absolutum 219  
 ordo 23–26, 61  
 Orfeus 12, 62, 64, 146,  
 147, 165, 167, 218  
 orfické hymny 61, 64  
 orchestr 132  
 orthioi 262  
 Osolobě, Petr 21  
 Ovidius, Publius Naso 153, 302
- P** palilogia 231, 236, 249,  
 255, 311, 315  
 palingenesia 56, 57, 120, 190  
 palinódie 17  
 Palisca, Claude V. 95, 102,  
 105, 110, 119, 120, 127, 128, 131,  
 132, 135, 142, 149, 159–162, 220,  
 223, 227, 299, 301, 303, 306, 307  
 pamphonos (multisona) 255, 257  
 Pan 59

- Panofsky, Erwin 12–14, 28, 67,  
307
- paprsek 19, 20, 23–26, 58
- Parabosco, Girolamo 146
- paranomázie 124
- parembole 23I, 248, 249, 3II,  
3I5
- parrhesia 23I, 25I, 252, 3II,  
3I5
- Paříž 174, 190, 195, 214, 289
- Pasithée 176, 178, 180
- passaggi 134, 169
- pathopoeia 230, 244, 245, 25I,  
260, 26I, 3II, 3I5
- pathos 103, 104
- Patrizi, Francesco 149, 157,  
158, 163
- Perdre le sens devant vous* 207,  
208, 3IO
- Peri hón Aristotelés pro  
Platóna diaferetai* II
- Peri kráceon* 13
- Peri mousike* 69
- Peri synthéseós onomatón  
(De compositione  
verborum)* 102
- Peri xoion geneoseos  
(De generatione animalium)* 55
- Peri, Jacopo 106, 119, 162–168,  
17I, 3IO
- perioda 226–228, 230, 23I,  
235, 239, 243, 258, 259, 26I, 27I,  
3II
- periósis 38
- persuadere 124
- Petrarca, Francesco 67, 122,  
143, 3I3
- petteia 220, 22I
- pettia (viz petteia) 220
- Pevernage, André 227
- phlegma (hlen) 13
- phonasci (fonasci) 184
- phonos anti phonon  
(punctus contra punctum) 262
- piacevolezza 10I–103, 152
- Picatrix* 14
- pieds baissés 209
- pieds levés 209
- Pimander* 59
- Pirrotta, Nino 119
- píseň (novoplatónská  
interpretace) 50–56, 6I–63
- píseň, démonická 53, 54
- píseň, vzdušná 50
- Platón II, 12, 17, 23, 26–30,  
36–43, 45, 46, 48, 50, 53–59, 62,  
63, 64, 67, 69–7I, 79, 8I, 103, 133,  
153, 159, 168, 183, 184, 273, 285,  
302, 306, 309, 312
- platonismus 8, II, 12, 65, 120,  
305, 307
- Plejáda (Pléiade) 174, 176,  
179, 180, 186, 187, 192, 208
- pleonasmus 227, 230, 242, 243,  
3II, 3I5
- Pléthón, Geórgios Gemistos II
- ploké 220, 248
- Plótinos II, 12, 22, 29, 3I,  
32, 35, 46, 55, 63, 64, 192, 302
- Plutarchos z Chaironeie 110, 218,  
226
- Plutarchos, (Pseudo-) 110, 218
- pneuma 19, 52
- pneumatik 57
- poetika 8, 10I, 103, 125, 173,  
174, 176, 219, 222, 226
- Poetika* (Aristotelés) 149, 157,  
16I, 30I
- Pöhlmann, Egert 149
- pohyb hlasu diastematike 164
- pohyb hlasu syneches 164
- Pokorný, Jaroslav 122, 302
- Politika* 134, 157, 30I
- Pollastris, Caesar de 99
- Pomerium in arte musicae  
mensuratae* 88
- Porfyrios II, 12, 46, III, 279
- Poseidónios 34, 35

- Practica musicae* 67–69, 70,  
78, 309  
praeceptor classicus 222  
Praetorius, Christoph 227  
principium 226  
principium duplum 226  
*Problémy,*  
(pseudo-)aristotelovské 14–17,  
53, 156, 157, 160, 262  
Proklos II, 12, 14, 29,  
64, 275, 285  
pronuntiatio 222  
Propertius 174  
propheneousa –  
hysterophonos 231  
proportio 21, 72, 109, 281  
proportionalitas 72, 280  
propositum 27, 28  
*Prose della volgar lingua* 102  
proschorda 159, 160  
průměr (střed; dělení),  
aritmický 39, 71, 77,  
78, 81, 82, 84–86, 137, 152,  
182, 183, 295–297, 309, 310  
průměr (střed; dělení),  
geometrický 77, 295–297  
průměr (střed; dělení),  
harmonický 39, 71, 77,  
78, 81, 82, 84–86, 137, 152,  
182, 183, 295–297, 309, 310  
Psellus, Michaél III  
Ptolemaios, Klaudios 69, 70, 88,  
110, 112, 113, 117  
Pýthagoras 12, 36, 142, 185, 273  
pýthagorejci 36, 37, 40, 42, 69,  
77, 164, 274
- Q** *Qu'est devenu ce bel oeil* 216,  
217, 310, 314  
quadrivium 9, 72  
quadruplex 73, 76  
qualitas efficax 29  
*Quam benignus* 241, 242,  
258, 311, 315  
*Quam dilecta tabernacula* 248,  
311, 315  
Quintilianus,  
Marcus Fabius 103, 173,  
228, 229, 232, 233, 235, 238,  
242, 243, 245–254, 302
- R** Raffini, Christine 102, 307  
ratio 27, 47, 220, 275, 281  
Ratte, Franz Josef 99, 307  
recitar cantando 162, 163,  
167  
recitativ 106, 165  
Regnart, Jacob 227  
Reinhard, Andreas 284  
Rempp, Frieder 135, 137, 307  
Renč, Václav 143  
res cogitans 32, 290  
res extensa 32, 290  
rétorická figura 9, 128, 221,  
222, 227–229, 231, 236, 243, 258  
rétorická ozdoba 9, 227  
rétorika II, 27, 101, 103,  
104, 124, 153, 171, 180, 222, 223,  
228, 229, 231, 232, 236, 239, 242,  
243, 254, 301, 302  
Retz, Madame de  
Villeroy, komtesa de 193  
*Revey venir du Printans* 194,  
199, 206, 208–210, 310, 314  
Rinuccini, Ottavio 119, 163,  
313  
Rivera, Benito V. 223, 227,  
243, 249, 301  
Rivulo, Francesco de 227  
rod, diatonický 86–90, 93,  
97–99, 132, 181, 261, 262, 309  
rod, enharmonický 86–88, 90,  
93, 97–99, 181, 309  
rod, chromatický 86–88, 90,  
93, 97–99, 132, 181, 309  
rondeau 173  
Ronsard, Pierre de 174, 175,  
179, 184, 186, 191, 300



- Rossi, Bastiano de' 127, 131,  
133  
Rouillé, Nicole 197, 313, 314  
Rucellai, Bernardo Acciaiuolio 86  
Rucellai, Cosimo 119  
Ryba, Bohumil 28, 302  
Řím 46, 86, 87, 105, 119
- S** *Sacrae cantiones*  
*quinque vocum* 258  
Saint-Gelais, Mellin de 174  
sanguis (krev) 13, 18  
Sapfó 183, 192  
Saslow, James M. 127, 307  
Saturn 12, 14, 17, 42, 60, 62, 79  
*Saturnalia* 67, 302  
saturnské dítě 12  
satyrská hra 112, 158, 160  
Saxl, Fritz 13, 14, 307  
sbor, antický 156–158,  
160–163, 208  
Scève, Maurice 110, 174  
Sébillot, Thomas 173, 300  
signi accidentali 97  
semiditonus 139, 140, 310  
semitonum 97  
senario  
(viz numero senario) 79–81,  
139, 141  
Seneca, Lucius Annaeus 27, 28,  
302  
sensus 48, 49  
septem artes liberales 72  
Serápis 67  
sesquialter 73, 75–77  
sesquiertius 73, 76, 77  
schema 229  
Schütz, Heinrich 230, 305  
simulacrum 47  
simulacrum spirituale 50  
Sirény 43, 55, 132, 133  
Slunce 23, 24, 29, 42, 43,  
60–62, 67, 179, 274  
smyslové vnímání 26, 32, 35,  
46–49, 108, 139, 285  
*Sofistés* 26, 54, 302  
soggetto 124, 151–153, 180  
Sókratés 55, 69, 306  
sol divinus 29  
Solerti, Angelo 128  
Solitaire 176, 178, 180, 184  
*Solitaire premier* 176, 178,  
179, 300  
*Solitaire second* 110, 180–182,  
184, 300, 310  
soloikoismos 242  
*Somnium Scipionis* 67  
sonet 96, 103, 143, 146,  
173–175, 187, 188  
*Sopplimenti musicali* 135, 148,  
300  
species 14, 24–27, 77, 78,  
108, 109  
Speroni, Sperone 173, 174  
spirituální alterace 58  
spiritus 17–19, 48, 50, 83,  
107, 252, 253, 292, 311  
spiritus aereus 50, 107  
spiritus mundanus 19  
spravedlnost 45, 56–58, 127  
sprezzatura 168, 169, 171  
stasima, „statické“ sbory 162  
statečnost 57  
*Status* Akademie poezie  
a hudby 189–191, 207  
stile rappresentativo 119, 167  
strofa, antistrofa a epóda  
(části ódy) 160  
Strozzi, Giovanni Battista 127,  
128, 313  
Strozzi, Pietro 120  
Strunk, Oliver 162, 302  
studia humanitatis 11  
suavitas 20, 21, 30, 51, 134  
substance 13, 20, 31, 32, 42,  
48, 50, 107, 108, 162, 275, 290,  
292, 295  
sujet 180  
supercoelestis 36  
superparticularis 73, 75, 77

superpartiens	74	temperament	12–18, 104, 161,
sv. Augustin	12, 20, 21, 29, 49,		162, 261, 262, 312
III, 192		<i>Tempus est</i>	254, 311, 316
svatba uměn		Terpsichora	56
(poezie a hudby)	65, 174, 175	terza maggiore	141, 143
světová duše	36–43, 59, 69, 184,	<i>Tetrabiblos</i>	13, 14
309		tetrachord	14, 70, 77, 80, 88,
Svoboda, Karel	21, 49, 192, 307		89, 97, 111, 139, 178, 181, 261
Svobodová, Dana	151, 153,	tetraktys	40, 72, 79
176, 302		Thálie	179
symblema	230, 240–242	<i>Theaitétos</i>	45, 302
symblema majus	241	Theokritos ze Syrakus	174
symblema minus	241, 311,	<i>Theologia platonica</i>	
315		<i>de immortalitate animorum</i>	11,
symbole	241		29, 30–32, 34, 47
symfón	40	Theon ze Smyrny	111
symmetria	21, 37	<i>Theoricum opus musicæ</i>	
sympatetická vibrace	109, 110	<i>discipline</i>	69, 88
sympatie (sympatheia)	7, 35, 47,	theurgos	219
55, 63, 108, 109		Theuth	59, 60
symphonete	184	Thomas, Artus	218
symphonos	159, 160	Tiberius	236
syncopa (syneresis)	230, 242	<i>Timaios</i>	36–43, 50, 53, 57,
synekdocha	233		69, 70, 302, 312
Synesios z Kyrény	46, 47, 63,	Timotheus	185
302, 306		Tomlinson, Gary	307
synestézie	45	toné	220
synonymie	243	tóniny	46, 62, 71, 72, 77,
systema teleion	77, 90, 97,		82, 103, 104, 110–118, 121–123, 125,
111–113, 115, 125, 181, 182, 309, 310			126, 131–134, 136–139, 149, 152,
šílenství, božské	7, 17, 19,		153, 157, 158, 162, 180, 281, 309,
59, 63–65, 179, 185			310
Švec, Ondřej	291–293, 301	tonoi	71, 111, 112, 115,
			121, 126, 137
<b>T</b> tabulatura	135, 225	tractus	228, 229
Taisnier, Jean	220, 228	tragédie	104, 112, 118, 148,
Tanckius, Joachim	284		156–161, 163, 171, 174, 208, 254
Tasso, Torquato	119, 124	tramutatione	89, 90
Tat	57	triemitono composto	89, 309
Tatarkiewicz,		triemitono incomposto	89, 309
Wladyslaw	290, 307	triplex	73, 75–77
těleso	19, 20, 22, 24–26,	tuono maggiore	139, 152
30–32, 38, 43, 45, 50, 52, 79, 142,		tuono minore	139
108, 178, 279, 292, 295		Tyard, Pontus de	110, 174,
			176–186, 289, 300, 310

<b>U</b> uměřenost	57, 58	vitium	228
<i>Une puce j'ay</i>		vnímání, teorie vnímání	23, 45,
<i>dedans l'oreille</i>	211, 214,	50, 107	
216, 310, 314		vůle (voluntas)	34, 35, 58, 104,
Úranie	56	107, 143, 167, 192, 247, 251	
<i>Ústava</i>	37, 43, 57, 58, 62,	<b>W</b> Walker, Daniel Pickering	53,
67, 69–71, 133, 153, 302		64, 65, 307, 308	
<b>V</b> Valgulio, Carlo	218	Warden, John	47
Valla, Giorgio	111, 220	Wert, Giaches de	146, 227
Van Nevel, Paul	207, 314	Willaert, Adrian	103, 143–146,
Vaňorný, Otmar	15, 302	151, 155, 310, 313	
variazione	102, 103	<i>Wol dem der in Gottes</i>	
varietas	230	<i>Furchten stebet</i>	225, 310, 314
Varro, Marcus Terentius	229	<b>Y</b> Yates, Frances A.	176–178,
Vento, Ivo de	227	188, 289, 308	
Venuše	42, 60, 62, 79, 177, 179	<b>Z</b> Zaminer, Frieder	72, 136,
Vergilius, Publius Maro	12, 174,	305, 306	
239, 248		Zarlino, Gioseffo	69, 71,
vers mesurez		79–81, 83–86, 97, 98, 121, 124, 135,	
à l'Antique	177, 187, 189,	136, 139, 141, 144–146, 148,	
190–193, 195, 196, 198, 207,		150–156, 211, 216, 220, 288, 299,	
211, 214, 218, 310		300, 302, 303, 307, 309	
Vettori, Piero	104, 105, 156	Země	42, 274
Vicentino, Nicola	86–93,	Zlatý věk	127, 313
95–99, 151, 152, 155, 156, 214, 216,		Zodiak (Zvěrokruh)	57
300, 302, 303, 306, 309, 310, 313		Zoroaster	12
Vignes, Jean	188, 193, 198, 307		