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 Orlanda di Lassa *In me transierunt*, které bylo poprvé vydáno v roce 1562 v Norimberku ve sbírce 25 Lassových motet *Sacrae cantiones quinque vocum*.[58] Burmeisterovi šlo především o praktické analytické prokázání, že moteta jsou jakoby „sešita" z různých hudebněrétorických prostředků. V samotném motetě ze svého systému 26 ozdob a rétorických figur identifikoval deset.

Při analýze Burmeister věrně sleduje zásady, které stanovil jako základní metodický postup.

> *„Analysis cantilenae est cantilenae ad certum modum, certumque antiphonorum genus pertinentis, et in suas affectiones sive periodos, resolvendae, examen quo artificium, quo unaquaeque periodus scatet, 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-

[58] 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*) rozděluje moteto do tří hlavních skupin:

1) *exordium* (úvod);
2) *corpus carminis* (tělo vokální kompozice);
3) *finis* (závěr).

Celý text[59] pak rozděluje do devíti period (u každé periody uvádíme odkaz na takty):

Exordium	1. In me transierunt irae tuae,	(takty 1-20)
Corpus carminis	2. et terrores tui,	(takty 20-26)
	3. conturbaverunt me,	(takty 26-32)
	4. cor meum conturbatum est.	(takty 32-41)
	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.

[59] 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 zmítá 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)
(Neopouštějž mne, Hospodine Bože můj, nevzdalujž se ode mne).

Exemplum analyseos cantilenae *In me transierunt* Orlandi quinque vocum[60]

Haec harmonia *In me transierunt* Orlandi Di Lassi elegans et aurea, determinatur modo authenta Phrygio. Ambitus namquae integri omnium vocum systematis est $_{\#}B$ et $_{e}$. Singularum vero vocum ambitus sic se habent, quod videlicet discantus inter *e* et $_{e}$, tenor uterque inter *E* et *e*; Bassus inter $_{\#}B$ et $_{\#}b$, altus inter $_{\#}b$ et $_{\#b}$ terminetur. Basis etiam temperamenti est orthia sive authentica. Intervallum enim diapente ab *E* ad $_{\natural}$ vel $_{\#}b$ manifeste datur. Deinde clausula affinalis eo loci, ubi haec diapente in duas partes aequales diffinditur, plena, ut εξαφωνος 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 τριφωνων 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 antiphonorum 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* [61]

In me transierunt, toto elegantní a nádherné harmonické dílo Orlanda di Lassa, je vymezeno autentickým frýgickým modem[62]. Rozsah celého systému všech hlasů pokrývá stupně od *H* do *e''*.[63] Rozsah jednotlivých hlasů je následující: discantus od *e'* do *e''*; tenor od *e* do *e'*; bassus *H* do *h*; altus od *h* do *h'*.[64] Základní temperament[65] je *orthian* neboli autentický, protože se zde jasně projevuje interval kvinty od *E* do *h*. 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 umisťuje 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),[66] protože tóny jsou vzájemně spojovány v nestejných rytmických hodnotách. Za čtvrté patří ke kvalitě diezeugmenon.[67] V celé vokální kompozici se rozpojení tetrachordů vyskytuje mezi tóny *a* a *h*.

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.[68]

[60] Burmeister, Joachim: *Musica poetica*. Yale University Press, New Haven 1993, s. 204–206.

[61] Poznámky k překladu, které budou začínat *Musica autoschediastike*, odkazují na jinou variantu Burmeisterova textu v tomto spisu z roku 1601.

[62] *Musica autoschediastike*: „... je v diatonickém rodu, poněvadž použité intervaly postupují celými tóny a půltóny. Vymezuje to autentický frýgický modus."

[63] Konvenční systém má rozsah od *A* do *e'*.

[64] *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 motetě! Rozsah jednotlivých hlasů v motetě 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 zápise 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 zhudebňování dialogů jako symbolická reprezentace novoplatónské koncepce motivační síly univerzální harmonie, která je řízena čísly a proporcemi, 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.

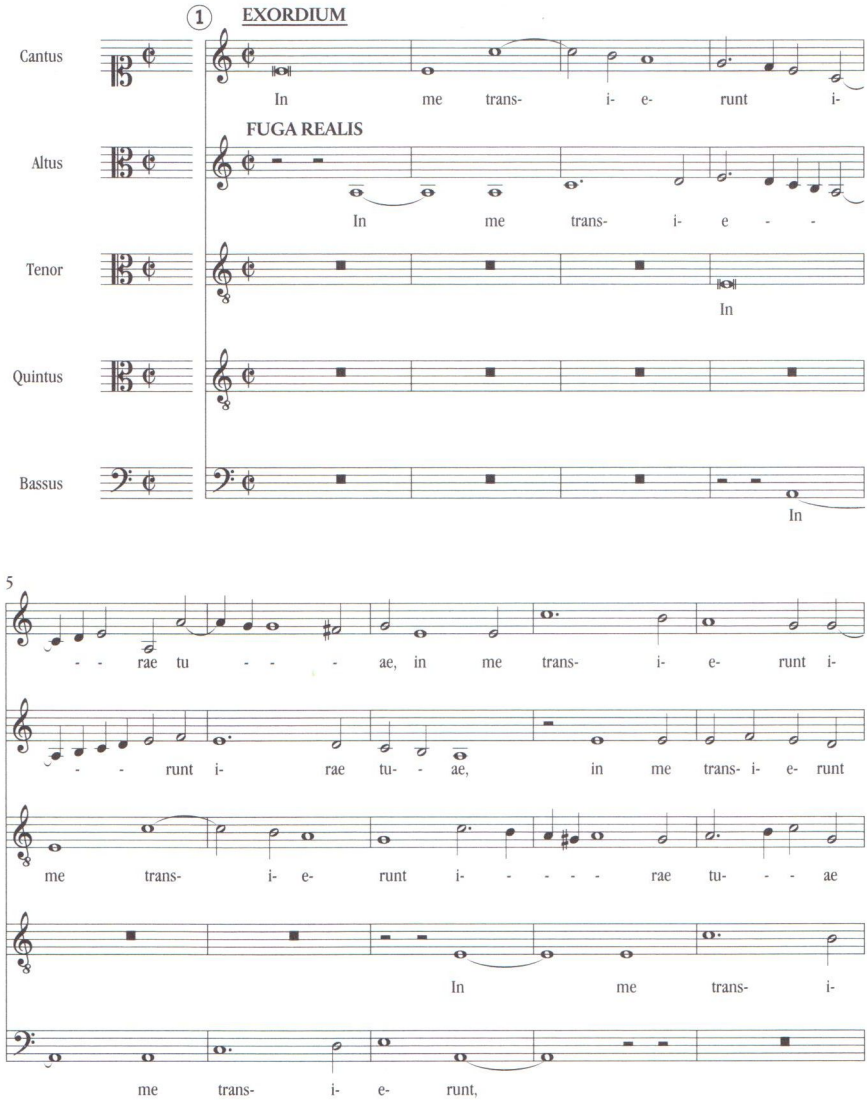
[65] Burmeister v 6. kapitole vysvětluje, že „temperament" se vztahuje k rozdělení oktávy na kvintu a kvartu; pokud je *basis temperamenti* kvinta, pak je temperament *orthian* neboli autentický; pokud je to kvarta, pak je *plagia*, plagální.

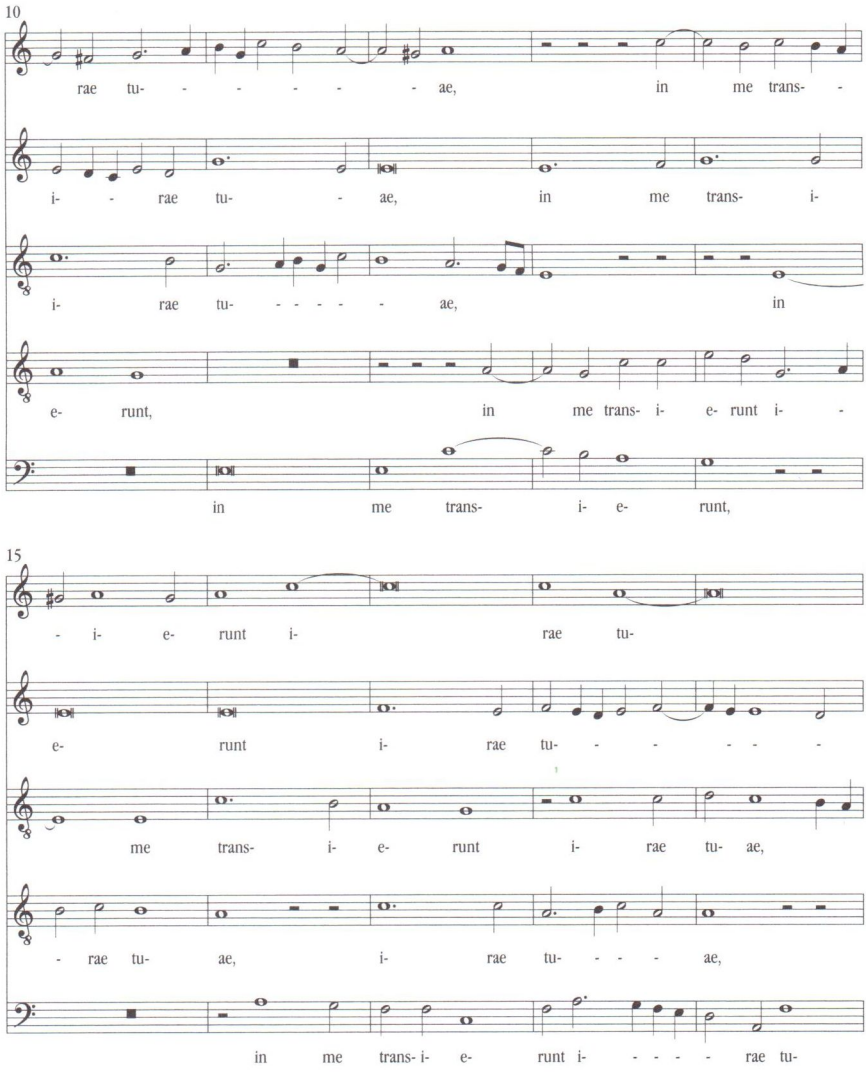
Ve významu „extrémně vysoké" pro lidský hlas je výraz *orthioi* používán v řečtině (pseudo-)aristotelovských *Problémů*. Například v *Problému* XIX, 37 (srov. řecký text in: Aristote: *Problèmes*. Les Belles Lettres, Paris 1993, Tome II, sections XI–XXVII, s. 109) se uvádí, že *nómoi orthioi* mohou zpívat pouze někteří lidé, protože mnohým je zapovězeno používat hlas při zpěvu vysokých tónů.

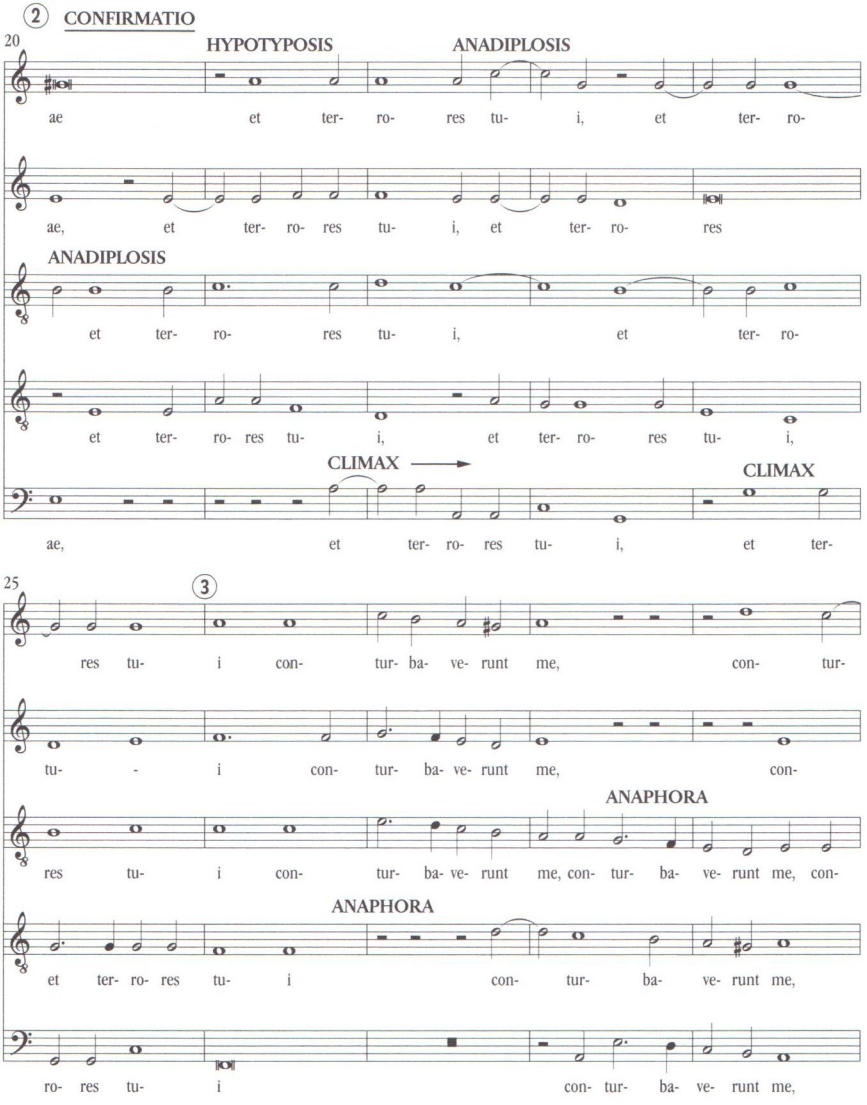
[66] Burmeister používá termín *antiphon* pro kontrapunkt; termín vzniká stažením řeckého *phonos anti phonon*, tedy podobně jako *contrapunctus* je stažení *punctus contra punctum* – v tomto případě se jedná o typ diminuovaného nebo také „květnatého" (zdobeného) kontrapunktu.

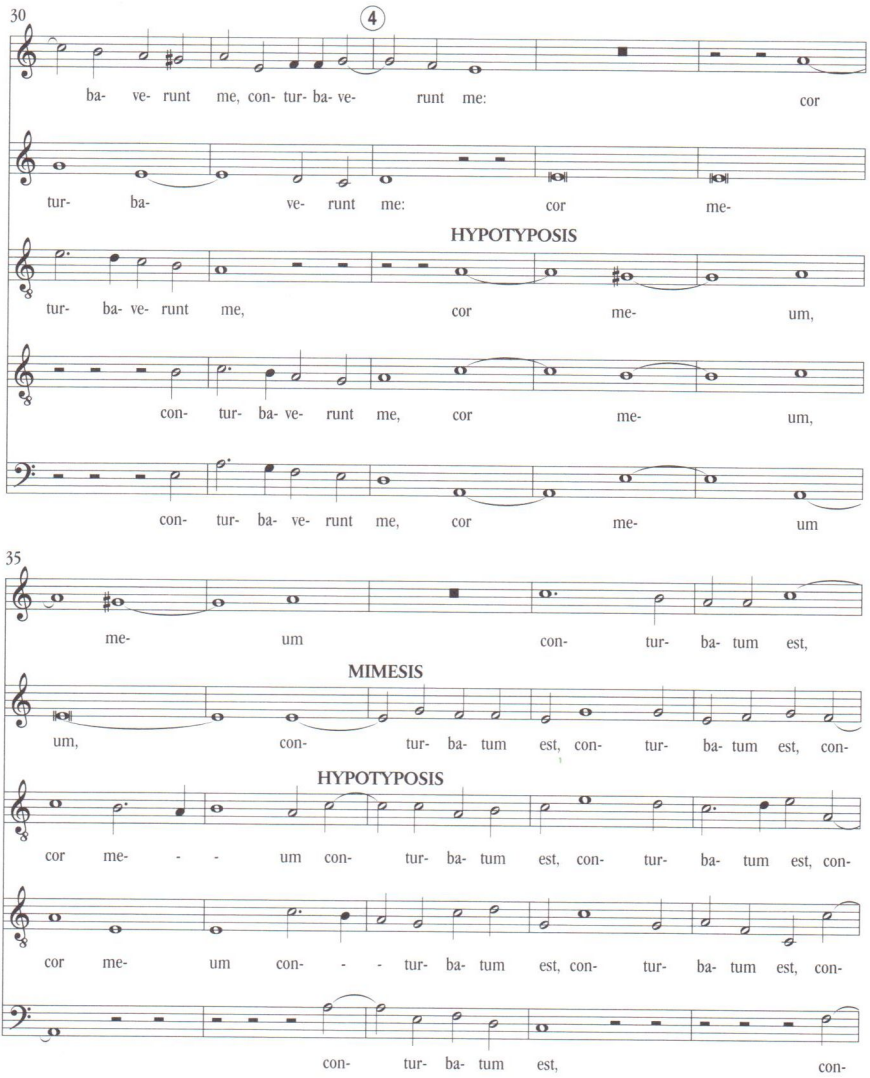
[67] Tato „kvalita" vzniká rozpojením prostřednictvím tónu *h*.

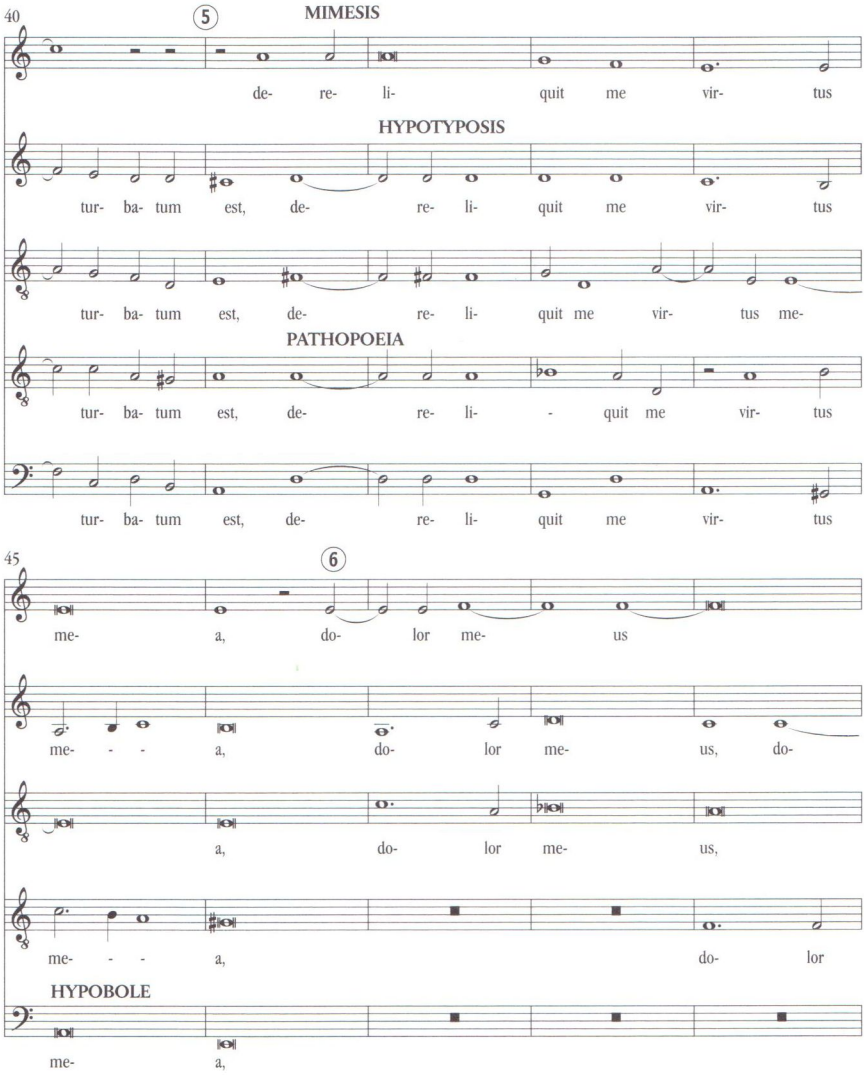
[68] Dnešní terminologií bychom tuto závěrečnou kadenci popsali funkčními značkami:
D – T – D – T – D – – T (neboli akordickým sledem A – E – A – E – A – – E).

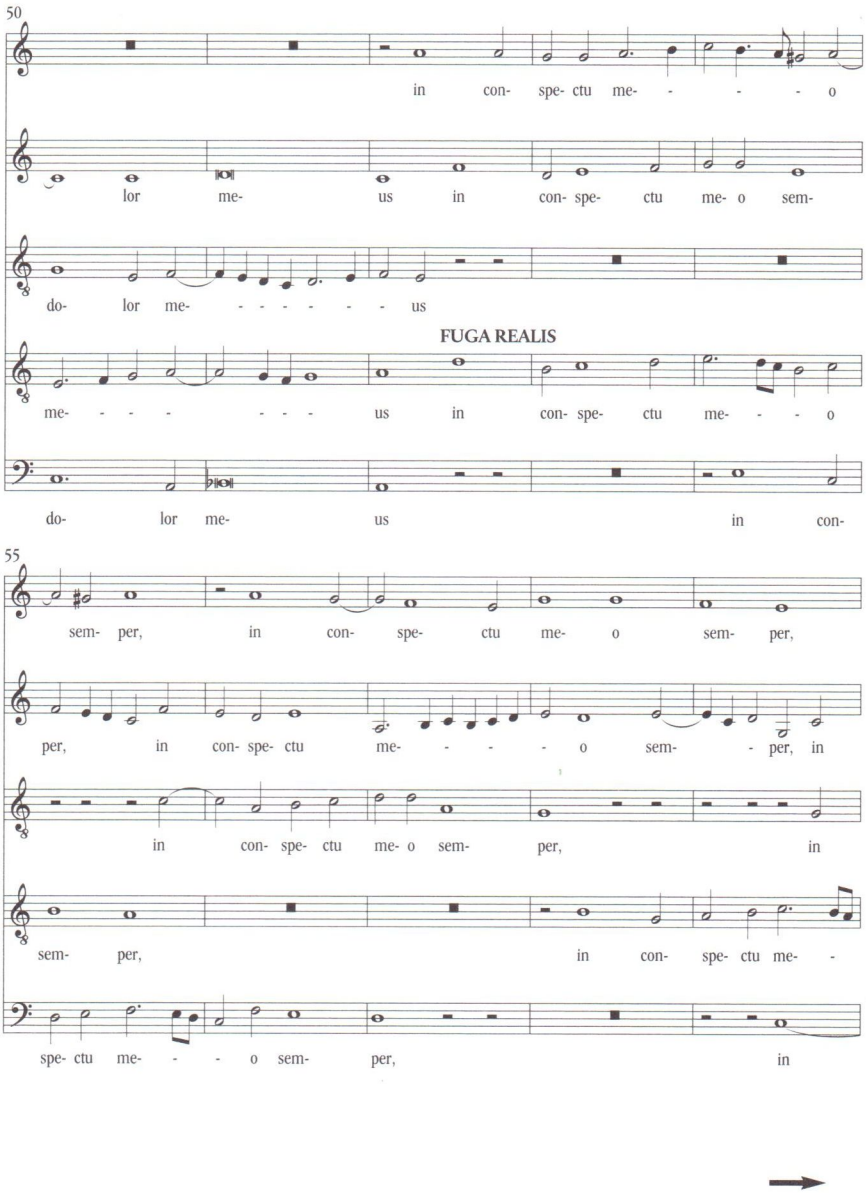

1
EXORDIUM
Cantus
In me trans- i- e- runt i-
FUGA REALIS
Altus
In me trans- i- e - -
Tenor
In
Quintus
Bassus
In
5
- - rae tu - - - ae, in me trans- i- e- runt i-
- - - runt i- rae tu- - ae, in me trans- i- e- runt
me trans- i- e- runt i- - - - - rae tu- - - ae
In me trans- i-
me trans- i- e- runt,

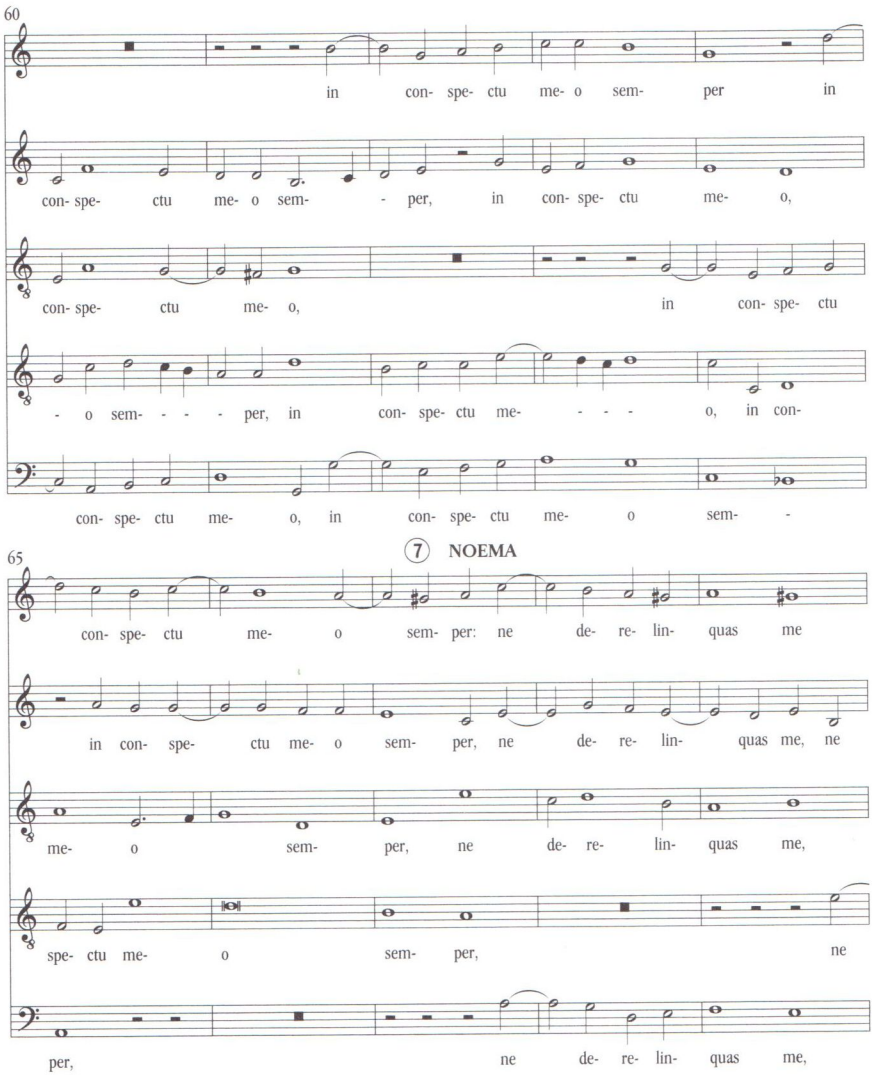

10
rae tu- - - - - - - ae, in me trans- -
i- - rae tu- - ae, in me trans- i-
i- rae tu- - - - - - ae, in
e- runt, in me trans- i- e- runt i- -
in me trans- i- e- runt,
15
- i- e- runt i- rae tu-
e- runt i- rae tu- - - - - -
me trans- i- e- runt i- rae tu- ae,
- rae tu- ae, i- rae tu- - - - ae,
in me trans- i- e- runt i- - - - - rae tu-

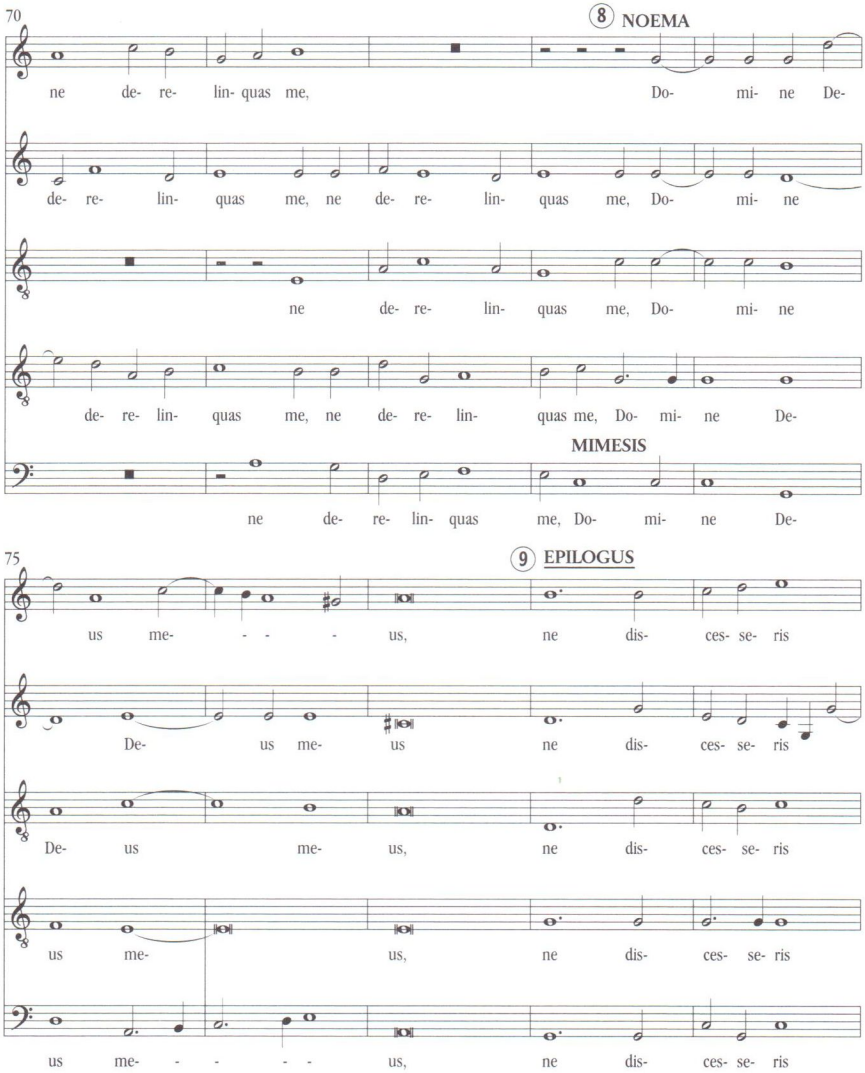

② CONFIRMATIO
20
HYPOTYPOSIS
ANADIPLOSIS
ae et ter- ro- res tu- i, et ter- ro-
ae, et ter- ro- res tu- i, et ter- ro- res
ANADIPLOSIS
et ter- ro- res tu- i, et ter- ro-
et ter- ro- res tu- i, et ter- ro- res tu- i,
CLIMAX
CLIMAX
ae, et ter- ro- res tu- i, et ter-
25
③
res tu- i con- tur- ba- ve- runt 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,

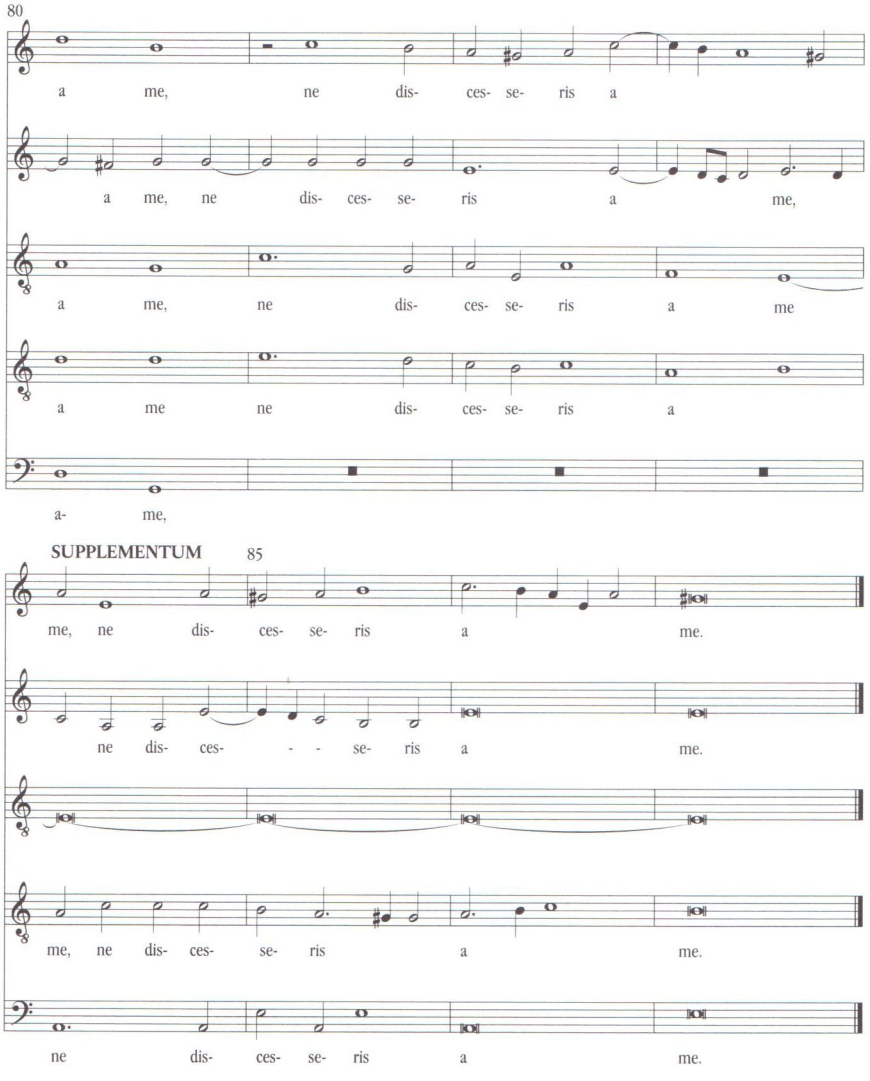

30
4
ba- ve- runt me, con- tur- ba- ve- runt me: cor
tur- ba- ve- runt me: cor me-
HYPOTYPOSIS
tur- ba- ve- runt me, cor me- um,
con- tur- ba- ve- runt me, cor me- um,
con- tur- ba- ve- runt me, cor me- um
35
me- um con- tur- ba- tum est,
MIMESIS
um, con- tur- ba- tum est, con- tur- ba- tum est, con-
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



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)**