

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra hudební výchovy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Obecná symbolika a teorie symbolů ve středověké hudbě
General symbolism and theory of symbols in medieval music

Eliška Kejklíčková

Vedoucí práce: MgA. Jiřina Dvořáková, Ph.D.

Studijní program: Specializace v pedagogice

Studijní obor: B D – HV

Rok odevzdání: 2020

Odevzdáním této bakalářské práce na téma *Obecná symbolika a teorie symbolů ve středověké hudbě* potvrzuji, že jsem ji vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Praha, 21.7.2020

Ráda bych na tomto místě poděkovala všem, kteří svým způsobem přispěli k napsání této bakalářské práce. Můj největší dík patří vedoucí práce MgA. Jiríně Dvořákové, Ph.D., která mi byla inspirací již na prvních přednáškách při výuce na katedře hudební výchovy. Můj vděk získává i za své cenné rady, připomínky a pozitivní přístup.

ANOTACE

Bakalářská práce se zabývá obecnou symbolikou v hudbě evropského středověku. Zahrnuje estetické zázemí středověké hudby ve stručné reflexi od teorie étosu, čísel až po teorii symbolu. Reflektuje náboženské vlivy na formování podstaty a obsahu symbolického systému středověké hudby.

KLÍČOVÁ SLOVA

Středověká hudba, notační systém, středověká estetika, étos, symbol, krása ve středověku, středověké hudební nástroje

ANNOTATION

This Bachelor's Thesis discusses general symbolism in the music of the European Middle Ages. The aesthetic background of medieval music is included in a brief reflection focusing on theories of ethos, numbers and symbols. Religious influences on formation of the essence and content of symbolic system of medieval music are reflected.

KEYWORDS

Medieval music, notation system, medieval aesthetics, ethos, symbol, beauty in the Middle Ages, medieval musical instruments

Obsah

Úvod.....	7
1 Kulturní vhléd.....	8
2 Rozdělení období.....	10
2.1 První období.....	10
2.2 Druhé období.....	12
2.3 Třetí období.....	13
2.4 Ars antiqua.....	13
2.5 Ars nova.....	13
3 Hudba jako jedno ze svobodných umění.....	17
4 Hudba a vesmír.....	18
5 Notiční systém.....	20
5.1 Písmenná notice.....	20
5.2 Neumová notice.....	21
5.3 Menzurální notice.....	23
5.3.1 Ars nova a vývoj menzurální notice.....	25
5.3.2 Barva menzurální notice.....	26
6 Krása.....	27
6.1 Étos.....	28
6.2 Krása, hudba a číslo.....	30
6.3 Krása, hudba a symbol.....	31
6.3.1 Číslo jako symbol.....	33
7 Kritika církevní a světská.....	36
8 Středověké hudební nástroje a instrumentální hudba.....	40
8.1 Typy středověkých hudebních nástrojů.....	41
8.1.1 Monochord.....	42
8.1.2 Lyra.....	43
8.1.3 Citera.....	43
8.1.4 Psalterium.....	44
8.1.5 Fistula.....	44
Závěr.....	45
Použité informační zdroje.....	46

Úvod

Bakalářská práce si klade za cíl přiblížit problematiku symboliky v hudbě. Symbolika a symbolické myšlení provázelo člověka v každodenním životě. Symbol je alegorií, je za ním ukryt další význam. Jeho funkce je přivést člověka k jiným významnějším tématům. Je tomu ve všech sférách umění a není tomu jinak ani v hudbě. Můžeme to vidět na příkladu myšlenek, které doprovázely člověka po dlouhá léta, kdy text měl v hudbě významné postavení a nebylo vhodné zakrýt ho hudbou. Hudba ho pouze zkrášlovala, důležité bylo dané sdělení, to tvoří symbol.

Inspirací k psaní této práce mi byly přednášky k předmětu Úvod do hudební estetiky, které jsem absolvovala ve třetím ročníku bakalářského studia. Mou další velkou inspirací byly poměrně nedávno vydané studijní texty, zabývající se hudební teorií ve středověku. Autorem je Jerzym Morawskim a texty nesou název *Teorie hudby ve středověku*. Vydané byly v roce 2012, jsou tudíž jedním z posledních děl, obsahující myšlenky a teorie středověkých myslitelů a autorovým pohledem na ně. Myslím si, že velmi užitečným zdrojem mi bude odborná kniha Umberta Eca *Umění a krása ve středověké estetice*, jenž se zajímá o středověkou krásu, umění a jejich vzájemné vztahy.

Ráda bych jako první kapitolu uvedla tzv. kulturní vhléd, který ve stručném a obecném přehledu přiblíží další obsah této bakalářské práce.

1 Kulturní vhled

Vymezení pojmu středověk není opravdu jednoduchou záležitostí. Nestalo se tak ze dne na den, ale šlo o určitý proces, kdy se jak společnost, tak i kultura musela přizpůsobit novým skutečnostem. Dochází k razantnímu přelomu i v hudebním myšlení. Od starověkého světa, kdy se umění podřizovalo morálce a dalším náležitostem, se myšlení středověku obrací na umění jako na autonomní disciplínu. Již není závislá na morálních zákonech. Souvisí s tím i změna v pojetí krásy. Krásno už není jen jedno, ale je ho mnoho druhů. Rozum přestává být pro umělce zdrojem. Do popředí přicházejí smysly. Tehdejší středověká hudební teorie kladla zvláštní důraz i na estetické otázky. Všechny změny v myšlení, k nimž došlo, vedou k tomu, že již na počátku středověku můžeme hovořit o nové éře i v oblasti myšlení estetického.¹

Hudba patřila mezi takzvaných sedm svobodných umění, přesněji do kvadrivia. Nebyla v této kategorii sama, avšak ještě s aritmetikou, geometrií a astronomií. Začalo být o ní uvažováno jako o vědě, což bylo považováno za určitou výsadu, kvůli které mohla být dále zkoumána a matematicky propočítávána. Velmi populárními se staly i názory spojující právě hudbu s vesmírem. Rytmičtý řád se nalézal i v přírodě. Došlo k formování myšlenek ohledně harmonie sfér, ve které můžeme nalézt jisté podobnosti a hudebními jevy. Byla postavena na úroveň Boha, protože i člověk byl nosičem Božích zákonů. Určitý vliv na středověkou hudbu přicházel i z Východu. Názory a myšlenky se proplétaly a teoretikové je přejímali a sdíleli.

Vývoj notačního systému měl velký vliv na formování zaznamenávání hudby. Bylo za potřebí vytvořit adekvátní notační systém, který by poskytoval možnosti přesného předání zpěvů a dalších děl jiným interpretům či dalším generacím. Jelikož původně bylo vše předáváno pouze ústně vznikaly různé odchylky. Ani teď nemůžeme s úplnou přesností interpretovat, zda hudba zněla tak, jako se nám dochovala v pramenech, ale ukazuje alespoň vhled do této problematiky.

¹ MORAWSKI, Jerzy: *Teorie hudby ve středověku*, Olomouc 2012, s. 14

Krása byla pojímána velmi široce. Starší problémy, které vznikly již ve starověku, byly přejímány. Avšak další si lidé nad nimi uvažovali jinak a vyvozovaly odlišné významy. Krása nebyla pouze abstraktní pojem, ale zkušenost. Racionální podstata přemýšlení ustoupila do pozadí. Novým podnětem a nejvyšším zákonem byl sám Bůh. S rozšiřováním náboženstvím přišly nové obřady, symboly, systémy. Cesta k poznání vedla přes božská zjevení a hudba byla vždy součástí náboženských obřadů. Ve středověké teorii bylo její spojení provázáno s čísly, kde byla hledána její matematická podstata. Číslo se stala základem krásy, avšak jen té vnímatelné pomocí smyslů. Symbolika byla nedílnou součástí teoretických úvah a samotná čísla dostávaly své významy, které mohly zprostředkovávat pomocí symbolů.

Nedílnou součástí vývoje byla mimo jiné i kritika, jelikož hudba nebyla plně svobodná a podléhala dalším společenským vlivům. Středověké názory formovaly interpretace, které budou součástí lidských životů po další staletí. Největší prioritu a pozornost nesl Bůh. Za cíl bylo kladeno jeho milování. I hudba se musela tomuto cíli podmanit až po chvíli, kdy klesla na druhé místo po slovech, která zabírala místo první. Kritika byla vznášena na hudbu světskou a instrumentální, jelikož ta hudba beze slov neměla smysl. Nebyla chápána její podstata, jelikož podle tehdejších názorů různorodě uspořádané tóny působí nestydatě.

Samostatnou kapitolou byly středověké hudební nástroje. Jsou spjaty s instrumentální složkou hudby. Notové prameny nepopisují, jaké nástroje mají být pro určité dílo použity. Dochovaly se především popisy samotných nástrojů, které se často vztahovaly k antickým či biblickým námětům. Důležitým nástrojem byl například monochord, který posloužil jako matematická pomůcka při úvahách o ní. Skutečností je, že i když byla instrumentální hudba nepodporována, stále byla součástí světské i církevní hudby.

2 Rozdělení období

Středověké estetické myšlení můžeme jen s obtížemi vtěsnat na obecnou periodizaci období. Proto bych ráda použila rozdělení, které přináší pan Morawski ve své knize *Teorie hudby ve středověku*, který problematiku estetického myšlení rozděluje do čtyř období. První z nich se týká názorů svatého Augustina, druhé je vymezeno na jedné straně působením Boëthiovým a na straně druhé pak Guidonem z Arezza, třetí trvá od 10. do počátku 13. století, čtvrté se pak vztahuje ke 13. a 14. století. Zahrnuto je i další období pojmenované *Ars nova*.

2.1 První období

První období probíhá na počátku středověké estetiky, kdy církevní otcové, jako byli mimo svatého Augustina² i Klement Alexandrijský³, Basil Veliký⁴, Cyprián⁵ a Tertullian⁶, kteří žijí ještě v dobách antických. Výrazně kritizují antickou kulturu a jejich názory na hudbu stojí v opozici. Uvědomují si působení hudby na člověka. Vědí, že hudba dokáže vzbuzovat emoce a city, proto je z jejich pohledu škodlivá. Není užitečná z toho důvodu, že může být zdrojem slasti a podceňuje smysly. Avšak estetice církevních otců nemůže být hudba opominuta, jelikož i ona slouží k porozumění Písmu svatému. Basil Veliký píše: „Duch svatý (...) rozšiřuje učení o slast plynoucí ze zpěvu, abychom spolu se sladkými a příjemnými tóny přijali i to, co je užitečné. Moudří lékaři také, když dávají pít hořký lék na uzdravení, vymazávají často pohárek medem. Tak je to i s těmi, kdo zpívají žalmy. Činí tak s radostí a ve skutečnosti učí své duše.“⁷

V prvním období došlo ke sjednocení různých koncepcí. Církev měla za cíl rozšiřování křesťanství, jehož základem byla od 4. století pevně stanovená dogmata. Ustálilo se alegorické pojetí hudby a upevnila se přednost textu před melodií.⁸ Jak se

² Aurelius Augustinus (354-430), biskup, teolog a jeden z nejvýznamnějších raně křesťanských filosofů, který se zabíral i hudebními tématy.

³ Kléméns Alexandrijský (asi 150-220), raně církevní myslitel, mezi jeho mnohými díly se objevují i ta s hudební tematikou

⁴ Basileos z Kaisareie (329-379), raně křesťanský teolog a myslitel

⁵ Svatý Cyprián (asi 210-256), starověký spisovatel a církevní představitel, biskup z Kartága

⁶ Tertullianus (asi 155-220), křesťanský spisovatel, teolog a filosof, který je považován za autora základní křesťanské terminologie v latinském jazyce

⁷ MORAWSKI, J.: *Teorie hudby ve středověku*, Olomouc 2012, s. 16

⁸ Tamtéž, s. 17

vyvíjelo křesťanství, tak se vyvíjely i názory církevních otců. Hudba byla v duchovních a estetických hodnotách na nižších místech žebříčku. Avšak postupně její postavení rostlo, jelikož i církve musela zajišťovat pro své příslušníky vzdělání společné národní řeči, tedy latiny. Úroveň vzdělání v průběhu středověku stoupala až obsáhla, jak je napsáno v Ottově slovníku naučném, předměty začátečního a vyššího vzdělání.⁹ Tyto předměty byly nazvány *artes liberales*, tzv. svobodná umění. Skládaly se z trivivia, do něhož patřila gramatika, rétorika a dialektika, a z kvadrivia, kteréžto obsahovalo aritmetiku, geometrii, astronomii a hudbu. Hudba začala být považována v tehdejšímu pojetí za vědu a mohla tedy figurovat mezi skupinou sedmery svobodných umění. Beda Ctihodný¹⁰ píše: „Žádná věda se neodvážila projít branou kostela, kromě hudby.“

I když církevní otcové byli vzdáleni hudební estetiky, jak ji známe dnes, jsou v jejich slovech k nalezení myšlenky, které svědčí o povědomí hudebních estetických funkcí. Například Klement Alexandrijský upozorňuje na schopnost umění probouzet city, rozšiřovat a prohlubovat smyslové poznání.¹¹ Svou kritikou antických názorů, přizpůsobováním se potřebám chorálu a antifonální hudby, se stávají tito církevní muži prostředníky, kteří spojují antickou estetiku a estetické myšlení hudebních teoretiků středověku. Prudce kritizována byla ale i instrumentální hudba, což svědčí o potřebě čisté, jednohlasé produkci.

Raný středověk nepodporoval vícehlasé provedení. Polyfonie odporovala pojetí myšlení této doby, kdy vše, co je individuální musí být potlačeno a zatlačeno pod to, co je obecné. Veškerá věda a umění, včetně hudby, musí vyjadřovat jednotu, celek a sounáležitost.¹² Estetickým vrcholem byl jednohlasý sborový zpěv, jelikož jen unisono zpěv symbolizuje jednotu církve a neotřesitelnost víry. Jednohlasý zpěv církve se stal charakteristickým rysem rané středověké hudby a spojil se tak s již zmíněnou převahou slova nad samotnou melodií. Nebyla známa ani pravidelná metrika a takt, rytmus byl dán textem a smyslový zážitek nesměl bránit soustředěnosti na text. Hudba má jen funkci zkrášlovací, tudíž slova pouze doprovází.

⁹ OTTO, Jan: *Ottův Slovník naučný: ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí*, Praha 1890, s. 809

¹⁰ Beda Venerabilis (asi 672-735), anglický benediktýnský mnich

¹¹ MORAWSKI, J.: *Teorie hudby ve středověku*, Olomouc 2012, s. 17

¹² Tamtéž, s. 18

2.2 Druhé období

Druhé období je vymezeno působením Boëthiovým a Guidonem z Arezza. Toto období estetického myšlení provází literatura v latinském jazyce, která se věnuje teoretickým problémům hudby a která se objevuje v nejedné zemi Evropy. Boëthius¹³ se vyjádřil k tématu kvadrivia svými spisy, které sepsal na počátku 6. století, kdy vzniklo jeho pět knih o hudbě. Dílo *De institutione musica* obsahuje, co se za jeho života přeneslo z antických tradic. Přenesl závěry antické hudební teorie do středověkého prostředí.¹⁴ Jeho učení se stalo zjevnou pravdou a velkou autoritou, na něž navazovali mnozí pokračovatelé. Jak uvádí Jiří Nesiba ve svém článku pro časopis *Studia philosophica*, o oblibě Boëthiova díla *De institutione musica* svědčí i fakt, že byl na Oxfordské univerzitě používán jako oficiální hudební příručka až do 18. století.¹⁵

Názory středověkých hudebních teoretiků se s postupujícím časem mění i navzdory pevnému dodržování tradic. Na základě proměn došlo k postupu středověkých teorií k estetickým a teoretickým koncepcím. Koncem druhého období přicházejí značné změny, které můžeme pozorovat například v díle Guidona z Arezza¹⁶, který přispěl k otázkám notace a pedagogiky zpěvu. Objevují se pokusy o změny notového zápisu, především ale můžeme nalézt dokumentované projevy vícehlasé hudby.¹⁷ Estetické smýšlení církevních otců uznávalo jednohlasí zpěv církve, avšak nyní byly nalezeny nové estetické hodnoty, a to právě ve vícehlasém zpěvu. Hlasy paralelně vystupovaly a tvořily tehdy přijatelnou harmonii. Příklad, který dokládá oficiální vymezení polyfonie, můžeme nalézt u filozofa Jana Scotuse Eriugena. Tento původem irský filozof vnímá harmonii jako zásadu hudby. V jeho traktátu *De divisione naturae* se dotýká harmonické příjemnosti, kterou podle jeho názoru nevyvolávají různé tóny, ale jejich rozmanitost. Dále, podle překladu z knihy *Teorie hudby ve středověku*, píše: „Melodie organa se skládá z různých kvalit a množství: hlasy zní buď odděleny jeden od druhého ve větších či

¹³ Anicius Manlius Severinus Boëthius (480-524), křesťanský teolog a filozof, nazýván „poslední Říman“, komentoval mnoho teoretických pojednání o hudbě, do které vnáší i nové výrazy

¹⁴ MORAWSKI, J.: *Teorie hudby ve středověku*, Olomouc 2012, s. 18

¹⁵ NESIBA, Jiří: Předvědecký jazyk Anicia Boethia. Příspěvek k dějinám vědy, *Studia philosophica*, Brno 2016, s. 40

¹⁶ Guido da Arezzo (asi 992-1033), benediktýnský mnich, hudební teoretik, zavedl nový princip notového zápisu pomocí linkové osnovy

¹⁷ MORAWSKI, J.: *Teorie hudby ve středověku*, Olomouc 2012, s. 19

menších úsecích, nebo naopak splývají jeden s druhým v souladu s některými moudrými pravidly hudebního umění, podle určitých církevních tónin, a skýtají jistou zvláštní slast.“

2.3 Třetí období

Ve třetím období, které vychází od Guidona z Arezza do 13. století, dochází k vývoji středověkého estetického myšlení. Souvisí s již zmíněným vícehlasem, kdy dochází k jeho poznávání a objevování jeho krásy v nových hudebních formách. Za tyto formy nové formy byly považovány konduktus a moteto. Konduktus neboli zhudebněná báseň opatřená latinským textem, byl velmi variabilní vícehlasou formou. Náměty měly vztah k životním událostem, témata byla náboženská i světská. Tehdejší hudební teoretikové uvádějí takový způsob provedení, kdy tenor byl zpíván a dva horní hlasy byly hrány na nástroje. Druhou novou vícehlasou formou bylo moteto. Charakteristickým rysem jsou různě rytmičované hlasy, které mají odlišné texty.

Podstata hudby byla ve třetím období vnímána jako různé odlišnosti a protivenství, avšak spojené v jednotu. Všechny rozvíjející se aspekty přispěly a stávají se základem pro vznik nových estetických kritérií hodnocení hudby. V této době se objevuje inovace, která je připisována již zmíněnému italskému mnichovi Guidonovi z Arezza, který má nespornou zásluhu na vzniku nového principu hudební notace. Nový hudební zápis přispěl k vytvoření přesného zápisu a délky tónu.¹⁸

2.4 Ars antiqua

Poslední, a tedy čtvrté období, se vztahuje ke 13. a 14. století. Tato epocha se vážně také s vývojem středověkého vícehlasu a byla zpětně vlivem a pojmenováním nového období nazvána *Ars antiqua*. Docházelo k obratu, k osvobození se od pevně zavedených pravidel a formulí. K proměnám docházelo pomalu, protože tradiční myšlení bylo stále přítomno. Všechna opakování, zkoušení nových myšlenek a pokusů o inovativní řešení stavějí základy nové estetické teorie.

2.5 Ars nova

Období, kdy dochází ke zrození prvků renesančního estetického myšlení, nastává na počátku 14. století. Středověké myšlenky a ideologie ustupují. Ozývají se hudební

¹⁸ MORAWSKI, J.: *Teorie hudby ve středověku*, Olomouc 2012, s. 19-20

teoretikové a samotní hudebníci, že jejich hudba je právě tím novým uměním. Nové umění, nová nauka dostala název *ars nova*. Goerges Duby ve své knize *Věk katedrál* píše: „Výrazem *Ars nova* se ve 14. století označovaly určité formy hudební kompozice. Vyznačovaly se množstvím ozdob, bezúčelností, snahou o pouhou estetickou rozkoš, vědomým či nevědomým úsilím vnést do církevní hudby světskou radost. (...) Umění se stalo ilustrací, vyprávěním, příběhem. Umělec vstoupil do služeb člověka.“

V různých částech tehdejší Evropy měla charakteristika *ars novy* rozdílné významy. Výraz pro „nové umění“ se poprvé objevil na území Francie kolem roku 1320 v teoretických spisech představitelů nové generace, jako byli například Philippe de Vitry nebo Johannes de Muris.¹⁹ Jeho význam označovaly nové formy hudebního vyjadřování, nové technické prostředky v oblasti rytmu, délky tónů a pohybu hlasů.²⁰ I přes mnohé změny, jak uvádí Morawski ve svém studijním textu, zůstává francouzská estetika a teorie stále pod středověkou myšlenkou, která zůstává tradiční. Středověké chápání hudby je k nalezení u hudebního skladatele a teoretika Jakuba z Lutychu²¹. On je jednou z osobností hudebně teoretického myšlení epochy *ars antiqua*.

Odlišný význam měla *ars nova* pro hudebníky v Itálii. Situace byla jiná kvůli svéráznějšímu vývoji kultury, kdy byly základy pro nové proudy zaleženy už ve 14. století. Italský hudební teoretik Marchettus z Padovy²² oplýval množstvím myšlenek, které jsou svým charakterem podobny době renesanční. V traktátu *Lucidarium in arte musicae planae* se objevuje oddíl o kráse v hudbě. Marchettus stavěl city a vjemy nad pevně nadá a všeobecně uznávaná dogmata. Hudbu považoval za nejkrásnější ze všech umění, porovnává ji s kvetoucím stromem. Podle jeho myšlenek jsou listy ekvivalenty čísel, květy jsou připodobňovány akordům a plody pak příjemnou harmonií. Zdůvodnil zásady svobodného rozvíjení melodické linie a uspořádání hlasů.²³

Ars nova vyvolala i nesouhlasné názory na ni. Církevní hudební autority a duchovní se nezpodobňují s „novým uměním“. Hudebníci a představitelé této nové epochy podle

¹⁹ SMOLKA, Jaroslav: *Dějiny hudby*, Praha 2001, s. 87

²⁰ MORAWSKI, J.: *Teorie hudby ve středověku*, Olomouc 2012, s. 20

²¹ Jacobus Leodiensis (asi 1260-1330), hudební frankovlámský skladatel a teoretik epochy *ars antiqua*

²² Marchetto da Padova (1274-1319), italský hudební teoretik epochy

²³ MORAWSKI, J.: *Teorie hudby ve středověku*, Olomouc 2012, s. 21

jejich názoru urážejí a ignorují to staré. K této kritice se připojil i již zmíněný Jakub z Lutychu, který ve svém díle *Speculu, musicae II* zmiňuje: „Oni radí disonance a konsonance v takovém nepořádku, že je těžké odlišit jedny od druhých. Kdyby bylo starým učitelům hudby dáno poslechnout si takové pěvce, vyláli by jim ostrými slovy: Já tě neučil, to je tvůj zpěv, ne můj... Tys můj nepřítel, můj zármutek, nepřibližuj se ke mně, kéž bys zticha byl.“ Ve významu můžeme číst určité bránění právě církevní hudby, která by podle tohoto názoru měla zůstat neměnná a měla by využívat již zavedená dogmata. Svůj nesouhlas vyjádřil i papež Jan XXII. V bule z roku 1322 se připojuje k názoru ostatních duchovních a dodává svou nelibost „novému umění“. Vznáší antipatii vůči vymyšlení nového zpěvu, který je nad tím starým. Neztotožňuje se ani s kratšími hodnotami not. Nelibě nese hoquenty neboli škytnutí. Oproti tomu mu nevádí, když budou přidávány oktávy, kvarty, ale podle jeho názoru se nesmí dotknout a jakýmkoli způsobem narušit církevní zpěv, poněvadž když se tak stane nelahodí hudba sluchu a hubí duše těch, kteří zpívají k Boží slávě.

Z výše uvedených skutečností vychází, že neshody mezi představiteli „starého“ a „nového umění“ se týkaly především problémů s notací, s rytmikou, s notami různé délky, s provedením a dalšími drobnými praktickými záležitostmi. Avšak i tyto problémy přispěly k vývoji v oblasti hudební estetiky, kdy hudební teoretikové změnili přístup ke vztahu k hudebnímu dílu. Nové zásady, které začínají převažovat, dopomáhají k dalšímu postupu a vývoji hudební teorie. Dochází například k citové potřebě, jež potřebuje pestrost v souzněních, rytmice či délce tónů.²⁴ Především je důležité k provedení a popsání citové potřeby v hudbě mít určitou svobodu. Svobodu v rámci tvorby, kdy hudebník není spoután tradiční formou, která je diktována teorií, a nikoliv právě citem.

Jednoho z typických představitelů přechodu mezi středověkem a renesancí uvádí Jerzy Morawski ve svých textech *Teorie hudby ve středověku*. Tento přerod ukazuje na myšlenkách francouzského teologa a hudebního teoretika Mikuláše Oresma²⁵, který odmítal tradiční názory. Ve svém traktátu poukazoval na nesouměrnost vztahů mezi

²⁴ MORAWSKI, J.: *Teorie hudby ve středověku*, Olomouc 2012, s. 21-22

²⁵ Nicolas Oresme (1330-1382), francouzský biskup

jednotlivými nebeskými tělesy, na jejichž základě se celá středověká věda snažila ustálit číselné vztahy mezi hudebními zvuky.²⁶

²⁶ MORAWSKI, J.: *Teorie hudby ve středověku*, Olomouc 2012, s. 23

3 Hudba jako jedno ze svobodných umění

Hudba v průběhu již výše popsaného prvního období byla zařazena mezi sedm svobodných umění, tzv. *septem artes liberales*. Toto rozdělení věd platilo po celý středověk, avšak slovo „umění“ není v takovém významu, jaké mu přikládáme dnes. Latinské *ars* bylo chápáno jako věda, filosofická znalost podstaty věci, vlastností určitých specifik.²⁷ Hudba byla tedy zařazena mezi sedm svobodných věd, konkrétněji do kvadrivia, jež obsahovalo dále aritmetiku, geometrii a astronomii. Slovo „svobodná“ je použito, jelikož vědy slouží k duchovnímu obohacení člověka, a ne k jeho ekonomickému přilepšení. Svobodné vědy byly pěstovány svobodnými a nezávislými osobami, naproti tomu stály řemeslná umění, která byla vykonávána osobami ekonomicky závislými na své práci.²⁸

Svatý Augustin k hudbě přistupuje jako k vědě. Hudba je věda, kterou posluchač vnímá prostřednictvím smyslů, avšak prostředníkem poznání je rozum, který smysly přijaté tóny uspořádá. Cílem hudby by měl být její hlubší význam, proto jediná opravdová hudba je ta církevní. Jen tato jediná vede k Bohu. Opravdová hudba se liší od té, kterou můžeme najít a vnímat volně v přírodě právě kvůli racionálnímu uspořádání tónů.²⁹

Boëthius se v průběhu svého života věnoval převážně kvadriviu, protože tyto vědy považoval za vědy, které jsou založeny na rozumovém poznání, kterým člověk přesahuje zkušenostní svět a dostává se blíže k Bohu, protože jen pomocí rozumu můžeme poznat to, co je pravda.³⁰ Antické pojetí hudby mezi ni začlenilo i poezii, protože nebyla recitována, ale zpívána. Boëthius sám píše, že „jedna hudba používá nástroje, jiná verše.“³¹

Pro hudbu znamenalo zařazení mezi svobodná umění jistou výsadu, díky níž byla zkoumána především z matematického hlediska. Hudba byla zařazena do kvadrivia jako věda. Ve středověku byla hudba nezbytnou součástí vzdělání. Stává se prostředníkem k přiblížení se Bohu a utváří s ostatními vědami obraz středověkého světa.

²⁷ MORAWSKI, J.: *Teorie hudby ve středověku*, Olomouc 2012, s. 23

²⁸ NESIBA, J.: Předvědecký jazyk Anicia Boathia. Příspěvek k dějinám vědy, *Studia philosophica*, s. 31

²⁹ MORAWSKI, J.: *Teorie hudby ve středověku*, Olomouc 2012, s. 24

³⁰ NESIBA, J.: Předvědecký jazyk Anicia Boathia. Příspěvek k dějinám vědy, *Studia philosophica*, s. 33

³¹ MORAWSKI, J.: *Teorie hudby ve středověku*, Olomouc 2012, s. 24

4 Hudba a vesmír

Středověk byl otevřený i dalším názorům, které se vyznačovaly tím, že spojovaly vesmír a hudbu. Hudbě byl připisován kosmický význam. Došlo k uvědomění, jakou roli představuje rytmický řád ve světě přírody a ve světě milosti.³² Spojení hudby a kosmu vedlo k novému pojetí náboženského názoru a harmonii sfér. Duše i tělo člověka podléhají týmž zákonům, jaké ovládají hudební jevy, a tytéž proporce nacházíme i v harmonii kosmu.³³ Honorius z Autunu³⁴ popsal skutečnost, jak je kosmos rozvržen na způsob lyry, kde různé druhy strun harmonicky souzní.³⁵

Metafyzické vnímání hudby přispělo k rozdělení na „tři druhy“. Prvním byla nazvána *musica mundana*, jež popisována jako pohyb veškerého univerza. Podle tehdejších názorů ji tvořila hudba sfér, elementů, planet, času a veškerý pohyb byl uspořádán podle hmoty a čísla. *Musica mundana* je právě ta nejdokonalejší a nemůžeme ji slyšet. Další rozdělení vedlo k hudbě, která souvisela bezprostředně s člověkem. Pojmenována byla *musica humana*. Představovala ji hudba těla, duše a také hudba mezi veškerým spojením mezi nimi. Spojovala veškeré vztahy těla a duše. Tvořila jejich harmonii a stejně jako předchozí byla neslyšitelná. Třetím druhem byla *musica instrumentalis*, která je jediná z těchto tří slyšitelná.³⁶ Byla představována jako hudba nástrojů. Nástrojem mohl být lidský hlas či uměle vytvořený mechanismus, jež hudbu produkoval. Avšak podle Boëthia tato jediná odráží harmonii, jež se vyskytuje v přírodě.³⁷

Celková harmonie sfér byla postavena na božskou úroveň. Hudba procházela celým člověkem a jeho celkovým bytím. Jen ten, kdo se podrobil Božským zákonům mohl v sobě hudbu nosit. Podle Augustinova principu Bůh uspořádal každou věc a přisoudil každé věci náleží i řád.

Ve 12. století docházelo k překladům děl autorů z Východu, kteréžto měly vliv na názory a postoje středověkých teoretiků. Pro myšlení Západu představovaly překlady

³² UNDERHILL, Evelyn: *Mystika: Podstata a cesta duchovního vědomí*, Praha 2004, s. 108

³³ ECO, Umberto: *Umění a krása ve středověké estetice*, Praha 2007, s. 52

³⁴ Honorius Augustodunensis (asi 1080-1154), křesťanský středověký teolog

³⁵ ECO, U.: *Umění a krása ve středověké estetice*, Praha 2007, s. 54

³⁶ MORAWSKI, J.: *Teorie hudby ve středověku*, Olomouc 2012, s. 26

³⁷ Tamtéž, s. 26

východních teorií do latiny úplně nový rozměr. Východní názory odmítaly učení o matematických základech hudby.³⁸ Hudba byla podle nich projevem přirozeného citění, kdy jednotu tvořily rozum a cit. Vliv, který přicházel z Východu, je znatelný na názorech Rogera Bacona.³⁹ Odmítá tvrzení, že hudba pochází z nebeských prostorů, což znamená nepodporuje tvrzení o existenci *musici mundany*. Hudba pro něj byla věda, která je o uchopitelnosti zvuku. Tento zvuk můžeme uchopit pouze smyslově, tudíž opravdový zážitek se vyvozuje ze spojení zrakových a sluchových vjemů, harmonie viděného a slyšeného.⁴⁰ Bacon zahrnoval do oblasti hudby i tanec, gesta a mimiku a spojoval zpěv, tanec i hudební provedení. Dále rozdělil hudbu také podle východního vzoru na mentální, provozovanou na nástrojích a na vokální.

Názory a myšlenky o spojující kosmos s hudbou našly i své odpůrce. Kritici nadále odmítají i dělení na druhy *musica mundana* a *musica humana*. Opírají se o fakt, že o nebeské hudbě nemůže mít nikdo ani ponětí, jelikož nebeská tělesa při pohybu zvuk nevydávají a ani lidský organismus žádné zvuky neprodukuje. Morawski uvádí jako kritika tohoto systému Jana de Chrocheo, který rozdělil hudbu podle společenských vztahů a rozdělil ji tak to tří druhů. První druh tvořila hudba jednoduchá, též nazývaná měšťanská či lidová. Za druhou určil hudbu složitou neboli vědeckou. Třetím druhem byla hudba církevní, která v některých případech spojovala první a druhý druh.⁴¹

Středověká klasifikace hudby se přenášela i následující léta, a můžeme ji najít v jiném období. Například u Adama z Fuldy⁴², který rozdělil hudbu na přirozenou a umělou. Přirozená část obsahovala *musicu mundanu*, o kterou by se jako o číselnou vědu o pohybech nebeských sfér měli zajímat matematici, a *musicu humanu*, která spojuje tělo a duši a měly by být tudíž medicinským předmětem zájmu. Umělou hudbu tvoří hudba *instrumentální* a *vokální*. Obě tyto složky umělé hudby by měla spojovat hudební teorie. Adam z Fuldy se vlivem svých postojů odklonil od hudby jako části metafyzicky chápaného systému věd.⁴³

³⁸ MORAWSKI, J.: *Teorie hudby ve středověku*, Olomouc 2012, s. 26

³⁹ Roger Bacon (asi 1214-1294), anglický filosof a učenec

⁴⁰ MORAWSKI, J.: *Teorie hudby ve středověku*, Olomouc 2012, s. 28

⁴¹ Tamtéž, s. 29

⁴² Adam z Fuldy (1445-1505), německý teoretik humanisticko-estetického umění

⁴³ MORAWSKI, J.: *Teorie hudby ve středověku*, Olomouc 2012, s. 30

5 Notací systém

Původ a první notační systémy utvářejí prameny s texty, při kterých jsou napsány zvláštní značky. Tyto značky popisují jen průběh melodie. Avšak tyto materiály neobsahují ještě notační systém jako takový. Jednou z důležitých částí vývoje byly otázky, které si kladli středověcí teoretikové. Otázky se týkaly vytvoření adekvátního hudebního zápisu. Notace měla splňovat jednu důležitou vlastnost, měla by sloužit jako opora paměti. Původně byl chorál tradován ústně. Ústní generace přenášela základní repertoár z generace na generaci. Středověkými teoretiky byla odmítnuta tradice hudebního zápisu, která byla užívána ve starověku, z důvodu pohanství, avšak zápis nebyl ihned ničím nahrazen. Dnes není možné rekonstruovat chorál raného středověku s úplnou přesností, jelikož je možné, že se ústní tradice měnila z člověka na člověka. Podle názoru Izidora Sevillského hudba umírá, pokud není předávána, protože nemůže být ani zapsána. U děl, která se nám zachovala zapsaná do dnešních dob, nemůžeme s přesností určit, zda zněla tak, jak jsou právě zaznamenána. Je možné, že byla zapsána o několik desetiletí či staletí později a během let prošla ústním vývojem.

5.1 Písmenná notace

Jedním z prvních způsobů, jak provést hudební zápis byla písmenná notace. Byl to jeden z nejjednodušších typů. I Boëthius formuloval a označil po sobě jdoucí tóny písmeny latinské abecedy. Ve svém traktátu používá při označování písmena od A do P, kdy je připisuje jednotlivým oktávovým řadám. Takto pojmenované řady nebyly středověkým člověkem pochopeny správně a byly zaměněny s označením dvouoktávového základního systému. Avšak takto zapsané pronikly do dalších zápisů a do další praxe.

V 9. století byl použit ve spise *Musica enchiriadis* neobvyklý typ notace, která se nazývala dasijská. Každý tetrachord v základním systému byl označen souborem čtyř znaků, které se následně opakovaly ve zbylých tetrachordech, ale v jiné podobě.⁴⁴ Proběhly pokusy i o její zdokonalení, kdy byla kombinována s textovými linkami. Šest a více linek představovalo struny cythary.⁴⁵

⁴⁴ MORAWSKI, J.: *Teorie hudby ve středověku*, Olomouc 2012, s. 95

⁴⁵ www.nimweb.txt.cz [cit. 28.6.2019]

Další variantou písmenné notace je systém, kdy každý tón dostal slabiku nebo skupinu speciálně vytvořených slabik. Do této skupiny byl zařazen i solmizační systém Guidona z Arezza, který se rozšířil během 11. století po celé Evropě. Slabiky byly používány již dříve, ale praktické užití získaly až s jeho přispěním. Podle dostupných informací se nechal inspirovat vlivem z východu. Na rozdíl od dasijského systému, kde byly využívány tetrachordy, používá Guidonův solmizační systém šest slabik. Každá z jedné slabiky připadla ne jeden tón hexachordu. Slabiková označení – *ut re mi fa sol la* – pocházejí z hymnu k svatému Janu Křtiteli. Jsou to první slabiky prvních šesti veršů první sloky.⁴⁶ Tóny hymnu tvoří postup od c do a. Naďa Hrčková ve své knize *Dějiny hudby I. Evropský středověk* uvádí, že Guidon převzal solmizační slabiky z hymnu Pavla Diakona *Ut queant laxis*, který je složen se šesti frází a každá fráze poté začíná jedním z tónu hexachordu.

Systém Guidona z Arezza výrazně zjednodušil chorální nauku ve středověkých školách. Později byl tonální systém rozšířen a skládal se ze sedmi hexachordů. Jednotlivé hexachordy byly postupně rozděleny na tři skupiny. Tyto tři druhy dostaly názvy durum, molle a naturale. Solmizační systém byl tak praktický, že bez větších změn přežil až do dnešní doby. Byla nahrazena slabika *ut* slabikou *do*. Během 17. století byl celý tento systém přizpůsoben oktávě, kdy byla sedmému stupni přidána slabika *si*. Slabika *si* byla vytvořena z počátečních písmen dvou posledních slov první sloky hymnu ke sv. Janu Křtiteli *Sancte Ioannes*.⁴⁷

5.2 Neumová notace

Neumová notace je druhem, kdy, již nejsou využívána písmena. K zápisu hudby jsou využity znaky, které dostaly název neумы. Byly používány dva typy. Jedním z nich je neuma bezlinková a druhá linková. Odlišovaly se přesností v zápisu melodie. Neumové znaky byly používány od 9. století běžně, známé jsou od století 8., avšak podle určitých názorů je možné, že zárodky notace byly položeny již v 6. století, kdy ovšem nebyl tento systém notace používán v běžné praxi. Jerzy Morawski ve svém studijním textu *Teorie hudby ve středověku* tuto myšlenku opírá o tvrzení: „V dobách Řehoře I. nějaký notační

⁴⁶ MORAWSKI, J.: *Teorie hudby ve středověku*, Olomouc 2012, s. 98

⁴⁷ Tamtéž, s. 100

system existovat musel, v opačném případě by totiž nemohla být vůbec provedena reforma zpěvu a římská *Schola cantorum* by potom nemohla tak rychle rozšířit svůj repertoár.“ Žádné notové záznamy a zápisky se z této doby nedochovaly.

První notace podávala ne úplně přesné informace a popisovala melodické linie jen přibližně. Nezaznamenávala přesné intervaly. Proto se středověcí teoretikové zaměřily na zlepšení těchto nedostatků. Neumy byly například spojovány s písmeny. Další metoda spočívala, která byla používána od 10.století, zaznamenávala neumy do různých výšek podle toho, jakou výšku měl tón. Neumatický zápis byl formován do tvaru vlnovky, avšak záviselo na průběhu melodie. Dalším krokem byla přidána linka, která dopomáhala přesnějšimu zaznamenání hudebního zápisu.

Zavedením liniového systému s linkami dopomohlo upřesnilo vzdálenosti mezi intervaly. Snahy o přesnější zápis jsou známy dříve, než přijde Guidon z Arezza, jemuž je zavedení linkového systému velmi často připisováno. Sám tento systém kodifikoval. Z dostupných pramenů je nám jasné, že zavedení červené linky, která označovala výšku tónu *f*, znamenalo velký pokrok. Později k této lince byla přidána linka označující tón *c*. Byla psána žlutou či zelenou barvou. Neumy se kolem linek seskupovaly. Dalšími léty byla přidána linka třetí s barvou černou a čtvrtá, která byla umísťována podle potřeby nad tón *e* či pod tón *d*. Čtyřlinkový systém používá již v 11. století Guidon z Arezza. Upřesňoval čtyři linky, ke kterým byla psána písmena *f*, *c*. Z těchto písmen se vyvinuly nám již známe moderní klíče F a C, které určují absolutní výšku tónu. Existoval i systém pěti linek, avšak ten byl používán ne pro zápis chorálu, ale pro polyfonní kompozice. Bylo možné zapsat a pro další interprety zachovat přesnou výšku tónů. Vývoje notačních zápisů a jejich používání v praxi mělo odlišnou rychlost na různých světových místech. Linkový systém tedy řešil výšku not, ale neupřesňoval jejich dané rytmické hodnoty.

Dodnes je k nalezení další notace, která byla formována již v této době. Vyvinula se ve 13. století ve Francii. Využívá se k zápisu notace chorálu a dalších latinských církevních zpěvů. Její název je kvadratická. Zavedením osnovy bylo záhodno poupravit i psaní daných neum, které se ustálilo v charakteristickém čtyřhranném tvaru. Existují různé varianty. Vystupuje ve dvou základních druzích. První je sylabický, kdy je jeden znak přidán k jedné slabice. Melismatický obsahuje na jednu slabiku více not a je

považován za druhý typ. Avšak další hudební potřeby a společnost si žádají ještě přesnější zápis. Je potřeba zdokonalit nejen hodnoty výškové, ale i rytmické.

5.3 Menzurální notace

Cesta, která vedle ke vzniku menzurální notace, byla zapříčiněna nároky na větší specifikaci rytmických hodnot. Z počátku vznikla notace modální, která se nejdříve nelišila od té kvadratické Modální systém notace využíval klíče a značky v osnově. Tyto značky upřesňovaly polohu tónu. V průběhu staletí, kdy se vyvíjela, byly použity různé formy a způsoby zápisu. Schémata, která tato modální notace využívala, vycházely ze starořeckých stop a nazývaly se *modi*, proto pojmenování modální. Zformovalo se šest rytmických modů – *trochej, jamb, daktyl, anapest, molossus, tribrachys* – kdy některé byly třídobé a další dvoudobé. Do konce 13. století převážilo třídobé metrum natolik, že byla všechna modální schémata převedena do třídobé podoby.⁴⁸

Do počátku 13. století neexistovaly zvláštní značky na rozlišení longy a brevis. Jejich rozlišení přišlo s traktátem, který má anonymního autora a nazývá se *Dictatus positio vulgaris*, kde autor odlišuje právě tyto dvě hodnoty. Různé zásady formovaly další technická pravidla. Tento traktát obsahuje i menší než dvoudobý notační znak, tudíž jednodobý.

Velmi důležitým okamžikem pro vývoj menzurální notace bylo publikování traktátu Jana de Garlandia, který okolo poloviny 13. století vymezil další pravidla notových hodnot. Jeho poznámky se týkaly ligatur. Podle jeho myšlenek nebyly noty opakovány uvnitř ligatur, pokud opakovaná nota měla ligaturu ukončovat, byla opatřena nožičkou směřující směrem dolů. V jeho díle byl věnovaný prostor i pauzám, jimž vymezil různá pravidla užívání.

Modální systém, který menzurální notaci předcházel, se rozpadá na konci 13. století. V praxi byly udrženy pouze čtyři mody, avšak teoretikové, kteří se snaží tuto kolizi zažehnat, pokračují a teoreticky popisují všech šest modů. Avšak někteří autoři si jsou krize vědomi a ve svých traktátech nezapomínají upozorňovat na to, že některé mody se již neuvžívají. Tak tomu bylo například v případě Anonyma ze sv. Emmerama. Pro další

⁴⁸ MORAWSKI, J.: *Teorie hudby ve středověku*, Olomouc 2012, s. 105

hudební teoretiky přestávalo být dvoudobé metrum vhodné a považovali ho za nedokonalé a neplné. Na přelomu 13. a 14. století ztrácí v hudební praxi systém šesti modů svůj dosavadní význam a všechny mody byly převedeny na jednu vymezenou trojitou hodnotu longy a označeny za modus *perfectus*.⁴⁹ V dalších staletích budou zformovány dva mody: perfektní a imperfektní, kdy imperfektní získá postupně důležitější postavení v hudební teorii.

K modernizaci dalších notačních teorií dochází v polovině 13. století, kdy, jak se říká lidově, přichází na scénu Franko Kolínský, kterému je připisována jak modernizace, tak uspořádání. Nejpravděpodobněji, podle dostupných pramenů, je právě Franko Kolínský autorem traktátu *Ars cantus mensurabilis*. Myšlenky popsané v tomto traktátu jsou později zmiňovány i u dalších hudebních teoretiků. Notové znaky neprochází žádnou větší inovací. Opíral se o již zavedený znakový systém. Notační hodnoty měli i podle jeho názoru tři hodnoty. Byly to hodnoty pojmenované longa, brevis a semibrevis, avšak i tyto notační hodnoty měly různé kombinace, podle kterých mohly být spojovány. Dále byly Frankem Kolínským zformovány ligatury, při kterých se uvádí, že sám tento teoretik použil jako první právě označení ligatura. Zjednodušil a uspořádal systém, kdy z jeho klasifikace vyplývá jasně vymezená metrická hodnota jednotlivých not.⁵⁰ Svým dílem se zapřičinil i tím, že omezil počet modů na pět tím způsobem, jenž spojil pátý s prvním.

Počínání Franka Kolínského vedlo množství dalších hudebních teoretiků k zamyšlení a zapsání dalších výstupů vycházejících právě z jeho myšlenek. Například traktát Waltera Odingtona, který využívá nová označení pro rytmické stopy, jako jsou *proceleumaticus* a *pyrrichus*. Dále zastupoval názor, že existují i další rozličné názvy pro hudební značky. Mimo jiného tento anglický hudební teoretik přicházel jako první s novou hodnotou pojmenovanou *minuta*. Existují i další autoři, kteří čerpali z Franka Kolínského a rozvíjeli jeho myšlenky. Můžeme jmenovat i Anonyma IV., který rozděluje notace na sylabické a melismatické. U tohoto rozdělení nezůstal osamocen. I on se zabývá dalšími teoretickými problémy, jako jsou pauzy a jejich znaky či konsonanty.

⁴⁹ MORAWSKI, J.: *Teorie hudby ve středověku*, Olomouc 2012, s. 110

⁵⁰ Tamtéž, s. 113

Menzurální notace tedy byla systémem, který byl používán v praxi od poloviny 13. století. Tento hudební zápis již dokázal přesně zapsat rytmickou hodnotu. Inovací bylo systematické využívání různých tvarů not. V této době nebyly využívány taktové čáry, avšak své využití našly ligatury, které byly převzaty z předešlých středověkých teorií. Obvyklé označení výrazů a názvů je dodnes používáno v latině, jelikož i teoretické hudební spisy byly prány v tomto jazyce.

5.3.1 Ars nova a vývoj menzurální notace

Termínem *ars nova* je nazýváno období, které navázalo na *ars antiqua*. Tato fáze přichází se zjištěním nových rysů a poznatků již na přelomu 13. a 14. století. Proběhly změny v kompozičních technikách a mimo jiné byla dále rozvíjena i menzurální notace. Na tyto inovace navazovaly další změny, které vedou k rozvoji notačních systémů. Na různých místech se formovaly odlišné hudební teorie a svá místa si získávala určitá formulace hudebních pravidel.

Například francouzská notace, která se stala jedním z hlavních východisek pro zápisy v pozdějších letech. Představitelem Francie se stal Philippe de Vitry⁵¹, což byl biskup, hudební teoretik a skladatel, který se věnoval otázkám rytmu a notace. Byl schopen vytvořit nový směr notačních zásad, kde byly dotvořeny všechny grafické podoby metrických hodnot, které se používaly v 15. a 16. století.⁵² Období francouzské *ars novy* se odlišuje od výše popsaného systému Franka Kolínského tím, že využívá nožičku, která jde směrem nahoru či dolů. Šlo o takzvané *romboidy* a byly rozlišovány do třech druhů: *semibrevis minima*, *semibrevis minor* a *semibrevis major*.

Philippe de Vitry byl i významným učencem. Objasnil jevy týkající se rytmického systému, kdy byly obohaceny metrické hodnoty teoretiků. Ve výsledku dochází k zrovnoprávnění dvoudobého a třídobého dělení. Byla určována menzura podle toho, zda je perfektní či imperfektní. Toto rozdělení záviselo na hodnotách daných pauz. Další změny, které nastaly, neopomenuly ani znaky pro označení tempa a modu, kdy je za autora považován právě Philippe de Vitry. On i další teoretikové v této době

⁵¹ Philippe de Vitry (1291-1361), francouzský biskup a hudební skladatel

⁵² MORAWSKI, J.: *Teorie hudby ve středověku*, Olomouc 2012, s. 119

formulovali ve svých spisech například synkopaci, ke které dochází v imperfektním tempu.

Dalším představitelem této doby je Jakub z Lutychu. Tento hudební teoretik je autorem traktátu *Speculum musicae*, jenž je považován za jeden z nejobsáhlejších středověkých děl. Tento pramen pohlíží na danou problematiku i s ohledem na historii, která předcházela. V díle je obsažena myšlenka, že ke správnému pochopení starých mistrů musí člověk ovládat určité znalosti tehdejší hudby a její teorie. Jakub z Lutychu se přiklání ke starším teoriím a vícekrát kritizoval právě nové modernější metody zápisu. Nesouhlasil s takovým množstvím různých grafických podob stejného tónu. Svůj názor podporoval tvrzením, že kolik je různých značek, tak i tolik je autorů a spisovatelů.

5.3.2 Barva menzurální notace

Barva provázela také vývoj menzurální notace jako například formování značek, modu či rytmických označení. Do počátku 15. století byla používána černá menzurální notace, což ve výsledku znamená užití černé barvy při notovém zápisu. Výjimečně jsou k nalezení díla z dřívějších let, než je 14. století, které obsahují červené a bílé noty, tzv. *color*. Červenou barvou byly označeny náhlé změny, například metra či změnění oktávy při zpěvu. Na konci 14. století byly ukotveny dva základní významy *coloru*, kdy červené noty zaznamenávaly metrické hodnoty k označení třídobé hodnoty v dvoudobém uspořádání a naopak.⁵³ Zaniknutí červené notace je datováno do konce 15. století, kdy byla nahrazena černou, avšak původní černou menzurální notaci nahrazuje barva bílá. Došlo k tomu nejspíše z důvodu přechodu z pergamenu na papír, na kterém se černé noty rozpíjely a nebyly již tak zřetelně čitelné. I barvě a dalším proporcím věnovali středověcí hudební teoretikové svou pozornost. Mezi další proporce můžeme řadit například změny taktu z dvoudobého na třídobý. Taková to změna byla značena buďto číslicí nebo právě *colorem*. Nauka o proporcích však byla hlavně doménou teorie a neměla praktický význam.⁵⁴

⁵³ MORAWSKI, J.: *Teorie hudby ve středověku*, Olomouc 2012, s. 124

⁵⁴ Tamtéž, s. 115

6 Krása

Esteticky vnímaná krása je ve středověkém myšlení pojímána široce. Středověk reagoval a přejímám spoustu estetických problémů z antiky, avšak dal jim nový význam, který tkvěl v jeho začlenění do způsobu vnímání světa. Myšlenky filosofů neobsahovaly pouze krásu, jako abstraktní pojem, ale odvolávali se na ní, jako na konkrétní zkušenost.⁵⁵

Církevní otcové převzaly názory od stoiků, kteří nazírali na svět jako na něco, co není krásné pouze jako celek, ale i jeho části. Podle stoických myšlenek vděčí mnoho objektů za svou existenci právě kráse. Nejdokonalejší je vesmír a příroda, avšak musí existovat i ošklivé objekty, protože jen kvůli kontrastu můžeme krásu vnímat. V oblasti vnímání uměleckého díla se názory starověkých myslitelů od těch středověkých lišily. Podle starověkých myšlenek bylo dílo jako příroda, jelikož přírodu napodobovalo, avšak ty středověké stavěly na vnímání přírody jako uměleckého díla, které má svého tvůrce. Tvůrcem není nikdo jiný než sám Bůh, protože vnáší do světa pořádek a harmonii. Pozdní středověk popostoupil ještě dál, když přidal myšlenku, že Bůh není pouze tvůrce, avšak je nejvyšší a nejdokonalejší krásou.

Krásné bylo to, co si neslo značnou líbivost. Člověk, který díky svým smyslům dokázal vnímat krásno, mohl přetvořit toto smyslové vnímání do něčeho dalšího, co jiný smysly vnímat může. Pozornost ke smyslovému poznání, však nesmí být větší než zájem o duchovní záležitosti. Anglický filosof Alcuin⁵⁶ připouštěl, že je snazší milovat věci, které mají krásný vzhled než samotného Boha. Pokud ale toto krásno milujeme, abychom i lépe milovali Boha, pak je tento cit připuštěn.⁵⁷

Svatý Augustin vycházel z myšlenek z církevních otců. Odlišoval krásnu vnější a vnitřní. Podle jeho estetického názoru Bůh stvořil svět jako krásný, avšak člověk nemůže tento svět vnímat celý ani krásu nemůže vnímat v celku, protože mu na to nestačí jeho vlastní rozum. Člověk může nejvyšší krásu, tedy Boha, vnímat jen duší. Hudební krásu vnímal matematicky, protože pro něj číslo znamenalo základ krásy. Hudební krásu plyne z harmonie tělesného a duševního prvku v hudbě. Augustin od sebe neodlišoval krásu

⁵⁵ ECO, U.: *Umění a krása ve středověké estetice*, Praha 2007, s. 17

⁵⁶ Alcuinus (735-804), anglický mnich a filozof, učitel a rádce Karla Velikého, muž, který založil a zorganizoval středověké školství

⁵⁷ ECO, U.: *Umění a krása ve středověké estetice*, Praha 2007, s. 18

duševní a tělesnou, tedy vnitřní a vnější, ale i krásu opravdovou a zdánlivou, vyšší a nižší. Podle toho, jaký prvek krásy dominuje, je hudba dobrá nebo špatná. Hudbu přijímá jedinec smysly v podobě smyslových vjemů, které vycházejí z číselných vztahů. Avšak rozum je ten, kdo dává člověku myšlení, které je zapotřebí k vytvoření umění. Rozum dokáže dát zvukům smysl. Odrazem nebeské harmonie, kterou tvoří hudba, je rytmus, kterýžto vyjadřuje smysl pro pořádek.

Estetické názory a myšlenky svatého Augustina vedly další středověké myšlenky. Navazuje na něj Boëthius, který považuje číslo za to, co definuje tvar krásy. Lišil se od Augustina tím, že považoval krásu za vnější formu, pro něhož byla krása harmonií duchovní podstaty věci. Obě tyto myšlenky byly v pozdějším čase spojeny v jednu, kdy se myslitelé přiblížili názoru, že krása formy dokazuje i vnitřní krásu, tedy dokonalost obsahu.

6.1 Étos

Krásu a teorie jejího chápání ve středověku měla vliv i na hudbu a její chápání. Pro celou středověkou hudební estetiku je typické přesvědčení o morálně-estetickém působení hudby.⁵⁸ Podle starověkých myslitelů měla hudba schopnost formovat člověka. Hudební působení mohlo duši zlepšit i zhoršit, proto dělili hudbu na dobrou a špatnou, kde dobrá prospívala duševnímu zlepšení a při špatné docházelo podle jejich názoru k pokřivení povahy. Středověk na tuto myšlenku navazoval.

Církevní otcové posunuli tento názor ještě dál, když od hudby očekávali očištění a přípravu duše na náboženské vnímání nejvyšší krásy. Hudba by měla nabádat k pokoře a její očištné schopnosti mají být využity k osvobození se od vášní. Působení dokonalé hudby, což je pouze ta hudba, která se nejvíce blíží nejvyšší dokonalosti, tedy Bohu, má až léčivé účinky.

V raném středověku byla církevní hudba něco, co dokázalo odehnat zlé duhy. Jelikož byla hudba stále rozlišena na dobrou a špatnou, tehdejší názory vyzdvihovaly péči právě o dobrou, aby převažovala a omezovala hudbu špatnou. Péče o tu správnou, dobrou hudbu sloužila k všemožným zákazům, kdy byly odmítány některé rytmy a melodie. Myšlenky

⁵⁸ MORAWSKI, J.: *Teorie hudby ve středověku*, Olomouc 2012, s. 32-33

ohledně étosu se postupně vyvíjely, až došly k názoru, který formuloval výchovné působení hudby. Svatý Augustin narážel na to, že i veškeré emoce mohou být v hudbě vyjádřeny. Přímou úměru spatřoval i svatý Izidor Sevilský⁵⁹ mezi druhem hudby jejím provedením a vzrušením posluchače.⁶⁰ Boëthius zase rozlišoval lidi na dobré a špatné podle toho, jakou hudbu poslouchají. Všechny tyto názory přispěly ke vzniku další středověké teorie, která spojovala víru a city v hudbě. Velký důraz byl kladen na působení hudby v morálně-náboženském smyslu.⁶¹

Středověcí teoretikové věřily, že i každá církevní tónina má zvláštní funkci, tudíž tóniny dostaly odlišné názvy. Jedno z oblíbených témat v traktátech bývalo právě étos jednotlivých tónin. Docházelo ke konkrétním hodnocení jednotlivých hudebních faktorů, které mělo svůj racionální základ v řecké afektové teorii.⁶² Touto otázkou se zabýval Guido z Arezza. Byl to právě on, kdo každému z modů určil rozmanité temperamenty. Přeloženou citaci Adama z Fuldy, která odkazuje na Guidona, uvádí i Morawski ve svém studijním textu *Teorie hudby ve středověku*. Podle ní Guidon určuje tóninám následující účinky: „První je pro všechny, ale smutným je vhodný druhý. Třetí je rozhněvaný, o čtvrtém se říká, že se stává lichotivým. Pátý je o veselých, šestý o vyzkoušené zbožnosti. Sedmý je o mladých, ale poslední o moudrých.“⁶³

Středověcí teoretikové přiřazovali vlastnosti tóninám mechanicky a přebírali antické názory. Například první modus dórský měl být vážný. Obliba této tóniny je však pochopitelná, jelikož byla mrštná a použitelná k vyjádření veškerých citů.⁶⁴ Druhý hypodórský byl smutný, frygický mystický až ohnivý, hypofrygický pak harmonický, čtvrtému lydickému byla přiřazen ekvivalent šťastný, odvážný. U hypolydického modu se mé zdroje dostávají do rozporu. Naďa Hrčková uvádí ve své knize *Dějiny hudby I. Evropský středověk*, že hypolydický má účinek erotický, kdežto Sylvia Georgieva ve své práci *Barokní afektové teorie*, která v kapitole *Interpretace barokních afektů a symbolů* uvádí i charakteristiku Guida z Arezza a předkládá modus hypolydický jako zbožný.

⁵⁹ Isidor ze Sevilly (asi 560–636), španělský biskup

⁶⁰ MORAWSKI, J.: *Teorie hudby ve středověku*, Olomouc 2012, s. 34

⁶¹ Tamtéž, s. 34

⁶² HRČKOVÁ, Naďa: *Dějiny hudby I. Evropský středověk*, Praha 2005, s. 49

⁶³ MORAWSKI, J.: *Teorie hudby ve středověku*, Olomouc 2012, s. 35

⁶⁴ Tamtéž, s. 35

Když se zaměříme na výše zmíněnou citaci Adama z Fuldy můžeme usoudit, že je sedmým modem, který je zde vyobrazen právě modus hypolydický, tudíž „ten pro mladé“. Podle mého názoru je sedmý modus více blíže erotičnosti. Jerzy Morawski ve své již zmíněné práci uvádí, že k sedmé tónině se hovořil i Aegidius Zamorensis, podle jehož názoru je: „Ve svých pohybech je věrným obrazem mladické mrštnosti.“ Dalším modem je poté mixolydický, který je uváděn jako andělský a veselý a poslední hypomixolydický byl dokonalý. Guidon z Arezza zastával také názor, že tak jako zrak nachází krásno v různých barvách, stejně tak to dokáže i sluch, avšak sluch dokáže najít libost v odlišných tónech.

Boëthius vypráví o tom, že Pýthágorás sledoval, jak kovářova kovadlina vydává různorodé zvuky a připomíná, že již pýthagorovci věděli, že různé hudební mody působí odlišně na psychologii jedinců, a hovořili o rytmech tvrdých a měkkých, kdy některé jsou vhodné například na výchovu chlapců, kdežto jiné jsou jemné. Pýthágorás podle Boëthiovy teorie uklidnil opilého mladého muže a přiměl ho lépe se ovládat, když mu zahrál melodii v hypofrygické tónině. Dále pokračuje a uvádí, že si pýthagorovci k usínání nechávali hrát určité melodie, aby ve spánku zklidnili myšlenky na každodenní starosti, a s pomocí jiných zvukových modulací se naopak po probuzení zbavovali strnulosti a ospalosti.⁶⁵

Hudbě byly přisuzovány různé významy a charakteristiky. Středověcí teoretikové zkoumali význam hudby. Snažili se popsat působení církevních modů na lidskou přirozenost. Na lidskou psychiku ale mohou, podle jejich názoru, působit i rytmy, které mají různé výchovné funkce. Boëthius připomíná, že již spartáané věřili na ovládnání lidské duše pomocí hudby.⁶⁶

6.2 Krása, hudba a číslo

Začlenění hudby mezi matematické obory zapříčinilo hledání její matematické podstaty. Základy tradice matematického pojetí hudby ve středověku jsou k nalezení již u svatého Augustina, jehož názory později přebírají i další středověcí teoretikové.

⁶⁵ ECO, Umberto: *Dějiny krásy*, Praha 2005, s. 63

⁶⁶ ECO, U.: *Umění a krása ve středověké estetice*, Praha 2007, s. 52

Augustin ve svém díle *De Musica* klade číslo jako základ krásy, ale jen takové krásy, která je vnímatelná pomocí smyslových orgánů, a to zraku a sluchu. Krásno se skrývá jen v tom, co je symetrické a v čem může člověk nacházet soulad a určité proporce. Když jsou si rovná čísla je projeven i nejvyšší soulad.

Svatý Augustin dospívá až k myšlence, kde hudba má svá určitá číselná východiska. Čísla rozhodují o vztazích mezi rytmikou a melodikou. Hudba je podle jeho mínění věda o uspořádaném poměru tónů a číselnými zásadami se řídí i pohyb v hudbě.⁶⁷ Sám určil několik druhů čísel, které rozdělil mezi dvě hlavní skupiny. Jsou to čísla tělesná a duševní. Vztahy mezi těmito skupinami jsou řízeny rozumem, avšak příjemný poslech může člověk podstoupit jen, když jeho duše pojme číselné uspořádání, které hudba zobrazuje.

Další rozdělení, které Augustin vytvořil, bylo rozdělení zvuků, kdy jsou to zvuky lidského hlasu, zvuky dechových hudebních nástrojů a zvuky strunných nástrojů. Spojil své učení s Platónovým učení o univerzáliích a přiklání se k myšlence, která propojuje nad pozemské a pozemské číselné uspořádání. Nad pozemským uspořádáním existuje ještě další sféra tohoto uspořádání. Pozemská hudba je odrazem idejí této sféry.⁶⁸

Na názory, teorie a interpretaci hudby jako vědy o číslech navázal i Boëthius a po něm další a další hudební teoretikové. Podstatu hudby v číslech nacházel Alcuin, který označuje hudbu za vědu, která se mění v tóny. Číslo je podle jeho myšlenek nezničitelný hudebním základem a záleží jen na něm, zda je výsledek příjemný a hodnotné či nikoliv.

V dalších staletích se o propojení čísel a hudby hovoří dále. Středověké myšlení, které ovlivňovalo celkový jeho charakter, čerpá právě z myšlenek svatého Augustina. Zasažena je tímto vývojem i hudební tvorba, jelikož pokud jsou čísla základem a podstatou hudby, tak skladatelé netvoří, ale pouze skládají vhodné a známe prvky za sebou. Ze správného a vhodného poskládání poté vznikají jejich melodie.

6.3 Krása, hudba a symbol

Symbol je podle Ottova slovníku naučného viditelná, konkrétní věc, která představuje abstraktní pojem.⁶⁹ Symboly byly vždy důležitým prostředkem, jak lze daný pojem

⁶⁷ MORAWSKI, J.: *Teorie hudby ve středověku*, Olomouc 2012, s. 37-38

⁶⁸ Tamtéž, s. 38

⁶⁹ OTTO, J.: *Ottův Slovník naučný: ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí*, Praha 1890, s. 483

zkonkrétnit. Teprve s kontextem nabývá symbol smyslu. Středověký člověk žil ve světě plném významů, odkazů, dvojsmyslů a Božích projevů.⁷⁰ Mentalita, kterou člověk v této době disponoval, obsahovala i právě mentalitu symbolistickou. Například příroda je ze symbolického pohledu jednou z důležitých aspektů. Dokáže promlouvat o řádu světa, o nadpřirozených věcech i o tom, jaké postupy musí být vykonány, aby se středověkému člověku dostalo nebeské odplaty.⁷¹

V hudební středověké estetice se spojují myšlenky jak evropské, tak Východní. Hudební jevy začaly být chápány jako symbolické. Z tradic tíhla estetika středověku k symbolice číselné. Symbolika čísel představovala svého druhu hudební mytologii, v jejímž důsledku začala být hudba chápána především jako teoretická a spekulativní symbolika, v menší míře jako řada zvuků vnímaných smysly.⁷² Harmonie světa udává hudbu. Hudba je totiž jen jejím odleskem a bez ní by neměla žádný vlastní význam. Takovéto chápání hudby bylo přijato již z názorů platónových, který věřil, že hudba je odrazem duchovního světa, a proto je to symbol božství, jelikož přes ní je k vidění jinak nespátřitelná božská krása.

Středověká estetika přijímá nadále i další myšlenky a spekulace, například mystické. Symbolismus je k nalezení v řeckých legendách či jsou alegoricky interpretovány vztahy hudby k přírodním jevům.⁷³ Velkou část zabírají vztahy hudby a přírody, například k ročním obdobím nebo k živlům. Kartuziánský anonym, kterého Umberto Eco cituje ve své knize *Umění a krása ve středověké estetice*, v *Tractatus de musica plana* píše: „Antičtí lidé totiž uvažovali takto: jak je tomu v přírodě, tak tomu musí být také v umění: příroda se však v mnoha případech dělí do čtyř částí. Máme čtvero světadílů, čtvero elementů, čtvero prvotních vlastností, čtvero hlavních větrů, čtvero tělesných soustav, čtvero schopností duše a tak dále.“ Boëthius se přikláněl k myšlence, že všechny věci, jež byly zbudovány prvotní přírodou, se zdají být uspořádány podle číselného poměru a tento poměr byl prapůvodně v mysli Stvořitele ústředním vzorem.⁷⁴ Přírodní alegorie byly nahrazovány i křesťanskými pojmy. Naději a víru symbolizovaly intervaly jako byly

⁷⁰ ECO, U.: *Umění a krása ve středověké estetice*, Praha 2007, s. 77

⁷¹ Tamtéž, s. 78

⁷² MORAWSKI, J.: *Teorie hudby ve středověku*, Olomouc 2012, s. 39

⁷³ Tamtéž, s. 39

⁷⁴ ECO, U.: *Dějiny krásy*, Praha 2005, s. 77

kvarta a kvinta. Zařazena byla i gramatika, kdy osm církevních tónin odpovídalo osmi větším členům.⁷⁵ Symbolický význam dostávaly i další hudební značky, neумы či další náležitosti hudební teorie.

Symbolika zahrnovala i hudební nástroje. Nejdokonalejší z nich bylo lidské tělo. Nad'a Hřčková cituje: „Harfou musíme rozumět ústa, která Duch svatý rozezněl... nástroj je vaše tělo...“ K harfě se vážou slova Klementa Alexandrijského, což byl jeden z církevních Otců, který hovořil o harfě jako obrazu chvály Boží, struny harfy byly duše věřících, probuzené trsátkem Božího logu, a harmonie plynoucí ze hry pak odrazem harmonie a jednoty křesťanské církve.⁷⁶ K nalezení je i mnoho dalších symbolických interpretací týkajících se hudebních nástrojů, například kdy deseti strunné psaltérium spojuje deset přikázání nebo trojhranná citera Nejsvětější Trojici.

6.3.1 Číslo jako symbol

Hudba a její chápání měly ve středověku vztah k matematice. Symbolického významu nabyla i čísla. Již u pýthagorovců nalézáme základy těchto myšlenek, avšak až novopythagorejci určitá čísla povýšily a určily jim symbolický význam. Číselné znaky dostávaly tímto způsobem další rozměr a určitou magickou sílu. Základem a významem hudby bylo právě ono symbolické číslo. Středověcí teoretikové se neomezovali pouze na přijímání názorů předešlých generací a propojili mystickou sílu čísel s náboženstvím. Dokázali propojit biblické náměty a prvky s prvky, které již popisovali pýthagorejci. Čísla nabývala mystiky, ve které je patrný vliv i dalších kultur a mentalit. Například mentality arabské či hebrejské.

Každé jednotlivé číslo obsahovalo a nosilo svůj vlastní význam. Středověcí hudební teoretikové připisovaly symbolický význam každému zvlášť. Číslo jedna stojí na počátku číselné řady. Bylo chápáno jako symbol Boha, veškerá ostatní čísla jej obsahují, protože je základem všeho. V Bibli představuje jedinnost jedinečnost samotného Boha. Jednička byla symbolem veškerenstva, stejně jako je Bůh ten, kdo vše stvořil.

Číslo dva je podle středověkého názoru nedokonalé, jelikož nemá střed a nemůžeme ho podělit třemi. Avšak i dvojka se dá pojit se spoustou jiných čísel. Hlavní náplní

⁷⁵ MORAWSKI, J.: *Teorie hudby ve středověku*, Olomouc 2012, s. 40

⁷⁶ Tamtéž, s. 40

symboliky tohoto čísla byly protiklady. I v křesťanském náboženství nalezneme určité dvojice, které fungují proti sobě, například nebe a zemi. Kristus má podle určitých názorů také přirozenost dvojího druhu, tedy božskou a lidskou. Hudební teoretikové často spojovali číslo dvě například s hudbou tělesnou a duchovní, božskou a přírodní, nebeskou a lidskou.⁷⁷ Ve 14. století jsou k nalezení právě dva testamenty, kdy Johannes de Muris porovnává hudbu a církev, muziku lidskou a božskou.

Za dokonalé a skutečné číslo bylo považováno číslo tři. Trojka dostala zvláštní význam a postavení. Bývala hojně spojována s Nejsvětější Trojicí, tedy s Otcem, Synem a Duchem svatým. Tito tři se spojují v jedno. Číslo tři je používáno i se symbolikou u druhů hudebních nástrojů, které odpovídaly třem ctnostem. Symbolizují víru, naději a lásku. Myšlenky teoretiků spatřovaly symboliku i v tříoktávovém systému, který měl poukazovat na tři stupně pokání. Nejsvětější Trojice nabývala své dokonalosti kvůli tomu, že díla měla svůj začátek, střed a konec, tudíž měla svůj počátek, průběh a závěr. Vše, co se dalo metricky podělit třemi, bylo považováno za dokonalé samo o sobě.

Následující číslo čtyři zabíralo významné místo v symbolickém významu čísel. Čtyřka se dostala do povědomí lidu a stala se tak klíčovým a stěžejním číslem. Toto číslo dostalo svých charakteristik. Máme čtyři světové strany, hlavní větry, lunární fáze, roční období, ze čtyř písmen se skládá i slovo Adam, které z náboženského hlediska představuje předka celého lidstva. Symbolikou čísla čtyři je propletené i samotné Písmo svaté. Kdy můžeme číst o čtyřech rajských řekách, které obtékají celí tehdejší svět nebo o čtyřech cherubech. Čtyřka je rovněž číslem člověka, poněvadž šířka jeho rozpažených rukou odpovídá jeho výšce a vytváří tak základnu i výšku ideálního čtverce.⁷⁸ Číslo čtyři je číslem jak pro morální dokonalost, tak spojovalo harmonii a vyjadřovalo jednotu duše a těla. Notové linky, kterým také vévodilo čtvrté číslo, byly propojeny se čtyřmi evangelii. Nejenom notové linky symbolizovaly spisy pojednávající o životě, smrti či zmrtvýchvstání Ježíše Krista, ale i intervalu kvarty je připisován symbol čtyř evangelii.

⁷⁷ MORAWSKI, J.: *Teorie hudby ve středověku*, Olomouc 2012, s. 41

⁷⁸ ECO, U.: *Umění a krása ve středověké estetice*, Praha 2007, s. 57

Čtyři tetrachordy například představovali život Krista.⁷⁹ Čtyři zvuky označovaly čtyři temperamenty, z čehož vyplývá, že byly zařazeny i charakterové osobnostní rysy.

Hudebně symbolickým číslem bylo také číslo sedm. Sedmička byla mysticky zajímavá i z toho důvodu, že ji není možné dělit, jelikož je to nejvyšší prvočíslo v první desítce. Sedm je i počet dnů jedné měsíční fáze. Augustin popisuje toto číslo jako všeobecnost, celost a dokonalost. Bible obsahuje symboliku čísla sedm nesčetněkrát. Můžeme ji najít jako sedmý den, kdy je dokonáno Boží dílo nebo v Novém zákoně je to právě sedm vyhnaných ďáblů z posedlé ženy, jak je uvedeno v knize Lukášově, či že až sedmý den opadla horečka nemocného, což obsahuje evangelium podle Jana. Využíváno bylo s oblibou při počtách zpěvem, které se vázaly k Panně Marii. Avšak číslo sedm spojovalo i hudbu a vesmír. Sedm tónů symbolizovalo sedm dní či sedm planet. Sedm strun liry představovalo právě harmonii sfér.⁸⁰

Čísla svou mystikou prostupovala středověk. Netýkala se pouze hudby, ale například i teoretici dělili svá díla podle číselných kategorií. Sv. Augustin svůj spis *De civitate dei* dělí na dvacet dva částí, jež odpovídají dvaceti dvěma písmenům hebrejštiny.

⁷⁹ HRČKOVÁ, N.: *Dějiny hudby I. Evropský středověk*, Praha 2005, s. 50

⁸⁰ MORAWSKI, J.: *Teorie hudby ve středověku*, Olomouc 2012, s. 41

7 Kritika církevní a světská

Symbolika čísel propojovala celou středověkou hudební estetiku. Významnou roli hrálo také náboženství, jelikož, jak je zřetelné i ze zvyše zmíněných charakteristik čísel, propojovalo společnost a svou důležitostí si také podmaňovalo smysl při přisuzování náboženských symbolů k daným číslům a matematickým operacím. Již ve starověku nebyla hudba úplně svobodná a byla podřizována dalším zájmům společnosti. Mohli to být například zájmy státní a politické. Ve středověku dochází k změně role hudby, kdy začíná být přidružená a závislá na církevním životě a náboženství. Antickou hudbu provázely určité specifické vlastnosti. Byla mezi nimi například vlastnosti výchovné, ale i takové, které představovaly základ státního společenského uspořádání.⁸¹ Středověká estetika vycházela z poznatků starověku, zvláště pak v prvním období. Dalšími lety se ale myšlení mění určitým způsobem a budou formovány interpretace, které budou radikální a nadále budou provázet společnost dalšími staletími.

Jedinou inspirací a námětem byl hudebním skladatelům právě Bůh. Hlavní roli již nehraje už nadále příroda, ale Boží zákon. Umberto Eco ve své knize *Umění a krása ve středověké estetice* popisuje názor, kde antika při řeči o estetických problémech a navrhování kánonů nespouštěla z očí přírodu, avšak středověcí lidé nespouštěli ze zřetele antiku. Anglický mnich Alcuin z Yorku připouštěl, že je snazší milovat předměty krásného vzhledu, sladkou chuť, líbezná zvuky než Boha. Pokud ale všechny tyto věci doprovází cíl milování Boha, tak je podle jeho názoru možné podpořit sklon k okázalým chrámům, ke krásnému zpěvu a hudbě.⁸² Hudba a další umění měli být těmi, co vytváří vzory, předávali svědectví o skutcích božích. O jeho milosti a pravdě. Již ve spisech, které stály u přenosu antické vzdělanosti do středověku, je k nalezení myšlenka, že hudba dokáže určitým způsobem působit na člověka. Její působení spočívá hlavně v osvobození duše od vášní a dokáže také svým působením učit.

Estetikou a filozofií se ve středověku zabývalo především duchovenstvo. Místy, kde bylo centralizováno umění byly mimo jiné hlavně chrámy a kláštery. Základem modliteb byl text a hudba dopomáhala k zapamatování si textu. Utvářela atmosféru, která byla

⁸¹ MORAWSKI, J.: *Teorie hudby ve středověku*, Olomouc 2012, s. 42

⁸² ECO, U.: *Umění a krása ve středověké estetice*, Praha 2007, s. 18

velmi důležitá při přenosu náboženské emoce a dalšího pochopení významu slov. Neměla na sebe strhávat veškerou pozornost. Libost, kterou tehdejší člověk pocítoval, měla být způsobena slovem, když by měla být vyzdvižena slast z hudby, bylo by to bráno jako zhřešení a provinění. Z tohoto důvodu byly potlačovány určité elementy i v oblasti hudby. Například zákazy používání melismat, zvláště když nezdůrazňovala slova a tím pádem neplnila svůj úkol.

Mezi úkoly hudby patřil i její výchovný význam. Již v patristice Augustin považoval hudbu jako prostředek k poznání Boha. Podle jeho názoru ale není hudba jako hudba. Při poznávání Boha člověka neměla provázet hudba obyčejná, světská, ale hudba církevní, protože jen ona má v sobě to pravé a jen ona může tento akt poznání provázet. Nejvyšší ocenění má vokální hudba. Instrumentální je postavena níže, jelikož obsahuje méně duchovního obsahu. Hudba byla služkou církve, měla sloužit víře, avšak měla také připomínat skutky svatých a další dogmatická fakta. Za cíl nebyla kladena její technická dokonalost a originalita, ale její schopnost rozvíjet zbožnost a náboženskou morálku. Když hudba prospívala společnosti, měla i výraznou hodnotu.

Oproti liturgické hudbě nesmí být opomenuta ani hudba světská a lidová, protože i ta byla součástí středověkého světa a provázela člověka. Tradice světské a lidové hudby byly nepřetržené. Velké oblibě se těšili různí trubadúři, truvéři, meistersingři či minnesängeré, ale i vaganti, kejklíři či studenti. Je zřejmé, že i toto umění zasahovalo do duchovního života, jelikož z toho pramení různé zákazy jeho provozování v církevních prostorách.

Oba druhy hudby, jak liturgickou, tak světskou, odlišují jejich estetické předpoklady. Hudba světská dnes neoplývá bohatými záznamy, jelikož byla předávána ústní tradicí a lze vycházet jen z pramenů církve, kdy jsou popisována jen různá omezení vůči lidové hudbě. Svědectví, která jsou dnes dostupná, pocházejí od církevních hodnostářů a mohou být tedy značně pošramocená, jelikož ti nemuseli oplývat libostí právě k této hudbě. Podle různých svědectví ale hudba světská či lidová měla určitý aspekt, který v ní byl přítomen. Byl to náboj energie, který ji doprovázel. Obsahovala emoce, pocity radosti a slasti. Všechny tyto náležitosti gradovaly ještě s pomocí gest, tance či divadla. I určitá hybnost hudby byla námětem k restrikcím. Kdy nebyl pochopen důvod, proč by člověk měl

pohybovat tělem, když ani u modlitby takovéto pohyby nejsou zapotřebí. Již patristika odmítala prvky dramatu a nerozvíjela tak dál starověké antické divadlo.

Církevní otcové vystupovali vůči světské hudbě s jednoznačnou nelibostí. Podle jejich názoru tato hudba působí špatným způsobem na mravy, povahu, ale i rozum a duši. V posluchači budí neklid a v tom je obsažen její destruktivní charakter, který je nebezpečný pro náboženskou morálku. Ne méně horší byl i její vliv na hudbu církevní, jelikož světská hudba byla spjata s výraznou instrumentální složkou a tu patrističtí otcové neuznávali. Pro ně byla hlavní hudba vokální a v jejím provedení žalmy a hymny, které byly prováděny dvojím typem, a to hymnodií a psalmodií. Svatý Jeroným nehodnotí oba druhy stejně, ale podle jeho názoru se žalm týká těla a hymnus myšlení. Avšak v některých dalších případech jsou oba druhy stavěny vedle sebe s argumentem, při němž žalm obsahuje vše lidské a hymnus neobsahuje lidského nic, ale jsou to právě hymny, kteréžto jsou zpívány z andělských kůrů.

Instrumentální hudba nebyla odmítána v celé její šíři. Byla vyloučena z bohoslužeb, avšak byla užívána při přípravě církevních zpěvů. Věřící mohli využít například lyru na doprovázení hymnů a žalmů ve světském prostředí či při neoficiálních příležitostech. Tato hudba beze slov byla považována za neplnohodnotné umění. Estetické názory církevních otců jsou propleteny jejím nevhodným působením na člověka. Některé názory hovoří o špatném vlivu poslechu pouze instrumentální hudby a pokládají tuto činnost za zbytečnou. Kdo ta činil podléhal s větší pravděpodobností nemravnostem a oblibě se těšil i názor, že rychle takováto zábava přejde v potěšení pijácké.

Odmítáním instrumentální hudby ale trpěla i virtuózní hra. Nelibě byla snášena chromatika, která na rozdíl od antiky, kde byla označována za „půvabnou“ a „plnou citlivé krásy“, byla chápána jako hudba „nestydatá“.⁸³ Chromatická hudba měla tóny uspořádané všelijak a byla určena pro lidi, kteří mají hříšný život a sklony k divokému pijáctví.

⁸³ MORAWSKI, J.: *Teorie hudby ve středověku*, Olomouc 2012, s. 45

I přes to, že nemůžeme nahlédnout do velkého množství primárních pramenů, které by se týkaly jen světské a lidové hudby, není zapomenuta. Skrze všechny zákazy a potlačování její tradice měla vliv i na vývoj dalších středověkých myšlenek.

8 Středověké hudební nástroje a instrumentální hudba

Historie středověkých hudebních nástrojů je spjata s instrumentální hudbou a jejím vývojem, proto je i tato kapitola součástí práce. Mnozí tehdejší teoretikové se zabývali i těmito tématy. Informace, které se dochovaly do dnešní doby, ale nepřenáší přesný obraz podoby tehdejší hudby. Přináší například popisy jednotlivých nástrojů. Notové zápisy neobsahovaly poznámky o tom, jaké nástroje mají být používány při provozování díla.

Důležité prameny, na které bylo navazováno, byly například Bible či vybrané antické mýty. K Bibli jsou vázány myšlenky Johannese Aegidiuse Zomorenzis, který tvrdil, že kovář Túbal vytvořil a jako první využil citeru a organum. Své názory podpořil přímo první knihou Genesis. Mezi nejstarší nástroje zařadil tubu, píšťalu, citeru a psaltérium, jelikož jejich existenci dokládaly už slova proroka Daniela. Právě tyto hudební nástroje měly být používány již na dvoře krále Nabukodonosora. Postupným vývojem byly vytvářeny další typy nástrojů. Odlišné názory měl Johannis Cottonius Affligemensis, který navazoval na antické mýty. Jeho úvahy se týkají provázanosti *musicí* a múz. Celá hudba měla název po nejvyšším hudebním nástroji, který stál nad všemi ostatními. Byl to nástroj Múza, kterýžto je průsečíkem veškerých dalších hudebních nástrojů, protože spojuje jejich vlastnosti. Pojmenování *musica* je samo spojnicí řeckých a latinských slov. Původně vychází z mýtů, kdy ve svých úvahách o slově *musica* připomíná, že pochází od múzy, o níž říká, že jde o svého druhu symbolický hudební nástroj, který zní dosti slušně a mile.⁸⁴ Celý středověk je znám nástroj, který opravdu nesl jméno musa.

Instrumentální hudby byla často náměty kapitol různých teoretických traktátů. Problém, který se vyskytoval, vycházel z její klasifikace. Dva druhy hudby, jako byla hudba instrumentální (*musica instrumentalis*) a artificiální (*musica artificialis*), rozdělilo hned několik teoretiků, jako byli například Guidon z Arezza či již zmínění J. A. Zomorenzis a J. C. Affligemensis. *Musica instrumentalis* se podle některých úvah dělí na

⁸⁴ MORAWSKI, J.: *Teorie hudby ve středověku*, Olomouc 2012, s. 146

hudbu živou, což je ta, která nástroje rozhýbá, a na hudbu mrtvou, která se pohybuje pomalu.

Od hudby vokální je hudba instrumentální odlišena jejím provedením. Hudbu vokální vytváří přirozený lidský hlas, je to tedy přirozený hudební nástroj. Avšak instrumentální hudbu vytváří uměle vytvořené nástroje. Různé výrazné či nevýrazné zvuky umí vyluzovat nejen lidský hlas, ale i například nástroje, jako jsou citery, tympanumy, cimbalumy a další. Bývalo doporučováno využívání pouze těch nástrojů, které mají jasný zvuk.

Sama instrumentální hudba byla dále rozdělena na tzv. *organicu* a *rhythmicu*. Tyto dva druhy jsou posuzovány na základě vzniku zvuku a provedení na hudebních nástrojích, kdy hudba *organica* zahrnuje ty, jejichž tvorba zvuku spočívá na proudu vzduchu, a hudba *rhythmica* vzniká na těch nástrojích, které tvoří zvuk úderem, pulzováním či taháním. Rozdělení přerušovalo dlouhá staletí až do 18. století. Vyskytovalo se i další podobné dělení. Cassiodorus provedl rozdělení na bicí, strunné a dechové. U bicích nástrojů byl jejich znakem materiál, ze kterého byly vyrobeny, tj. kov. Byly sem zařazeny měděné, stříbrné, ale i jiné. Strunné nástroje byly charakteristické zvukem působícím příjemně na smyly, jež využívaly plektrum, v dnešní době je tato věc nazývána trsátkem. Dechové nástroje využívají k tvorbě zvuku proud vzduchu, jak tomu bylo i v případě předchozího rozdělení. Jan de Muris rozdělil nástroje například na základě konstrukčních vlastností. Využil tak tři kategorie, kdy první jsou strunné nástroje, další jsou nástroje s otvorem či s dírou a posledním druhem byly nástroje, které spojovaly předcházející dvě kategorie. Strunné nástroje disponovaly strunami vyrobených z kovu nebo zvířecích střev. Nástroje s jedním otvorem či s vícero otvory charakterizovalo uspořádání daných děr těle nástroje. Třetí kategorií nástrojů byly ty, které spojovaly jak struny, tak otvory a jejich vzorem byly hluboké nádoby, tj. různé mísy, zvony či hrnce. V základních tvrzeních se tehdejší rozdělení druhů hudebních nástrojů neliší do současnosti.

8.1 Typy středověkých hudebních nástrojů

Jak již bylo zmíněno výše, není možné přenést přesnou podobu instrumentální hudby. Některé nástroje například mohly být v teoretických traktátech nepopsány, tudíž o nich nemůžeme vědět víc. Avšak mohla nastat i situace druhá, kdy teoretikové

popisovaly nástroje, které se již ve středověku neužívají, ale jsou známy ze starověkých období. V traktátech byly popisovány různorodé hudební nástroje jako jsou například aitabulum, buccina, calamus, citera, fistula, monochord, psalterium a mnoho dalších. Výběr bude uveden níže v podkapitolách i se symbolikou, kterou některé hudební nástroje obsahují.

8.1.1 Monochord

Monochord byl hojně užívaný nástroj, který byl zařazen do kategorie musica rhythmica. Jeho důležitost spočívala v teoretických a matematických myšlenkách o tónech. Teoretikové tento nástroj hojně popisovali, hlavně pak jeho samotnou stavbu. Složení monochordu obsahovalo desku nebo dřevěnou skříňku s nataženou strunou. Měl mnoho funkcí, jelikož nesloužil pouze k hraní hudby, ale i k různým dalším akustickým měřením či k vymezení jednotlivých stupňů stupnic. Jan de Muris uvádí informace, které nás opět zavedou ke starověku. Připisoval vynalezení monochordu Merkurovi. Jde o jeden z nejstarších nástrojů.

Aegidius přisuzoval tomuto nástroji velkou důležitost, jelikož podle jeho názoru jde s pomocí monochordu určit čistý a falešný zpěv. Johannis Cottonius Affligemensis tvrdil, že všichni, kdo se učí hudbě, mohou díky jeho čistému zvuku dokonale poznávat pravidelné melodické postupy.⁸⁵ Tento teoretik vyzdvihoval právě tuto jeho vlastnost jako jednu z nejdůležitějších, protože jen skrz monochord mohlo být zpěvákovi ukázáno, že jeho zpěv není čistý. Jsou určovány také další druhy monochordů, které jsou rozděleny podle ladění. Pýthagorás vyladil struny v kvartě, kvintě a oktávě. Nástroje vyvozené od tohoto jediného se nazývaly například tetrachord, pentachord, hexachord. Postupem času přibývaly i další modifikace s odlišným počtem strun.

Dělení monochordu je složitou matematickou disciplínou, kterou se zabývá mnoho hudebních traktátů. K rozeznávání tónů a míst, kde se nacházel základní tón, byla používána písmena. Nebyl pouze jeden způsob dělení strun monochordu, protože každý k tomuto úkonu přistupoval odlišně.

⁸⁵ J. MORAWSKI, *Teorie hudby ve středověku*, s. 155

8.1.2 Lyra

Lyra byla již ve starověkém Řecku jedním z nejpůvodnějších nástrojů. Stala se symbolem vyspělé civilizace, ze které vyšlo spousta umělců, filosofů, vědců a dalších. Tento nástroj je zařazen do kategorie strunných nástrojů. Středověcí teoretikové lyru používaly a popisovaly ji ve svých dílech. Zmiňována byla například opatem Cuthbertem. Pojmenování lyra nebylo vždy použito, můžeme se setkat i s názvy jako je chrotta či rotta. Její stavba čítala i různý počet strun, obvyklé bylo pět až sedm, avšak vzácně měla i vícero strun. K hraní byly používány prsty.

O historii lyry psal Izidor Sevillecký. Z jeho úvah a zápisů čerpali další středověcí teoretikové. Je zřejmé, že při popisování vynálezu lyry, vycházeli z antických tradic. Lyra bývá připisována jako vynález Merkura, který našel v blátě v řece Nilu krunýř želvy. Na krunýři byly zaschlé zvířecí pozůstatky a když na ně Merkur sáhl, tak zazněly. Později ji předal darem Orfeovi, jenž se stal prvotřídním hráčem, který svou hrou dělal zázraky. Tento antický mýtus je popisován v mnoha traktátech, například v díle *De quinque symfoniis*, kde je želví krunýř zaměněn s mušlí. V tomto traktátu můžeme nalézt i informace o ladění. Lyra měla mít čtyři struny, kde první a čtvrtá svírají interval oktávy, zbylé potom kvarty a kvinty.

8.1.3 Citera

Citera patří bezpochyby do skupiny strunných nástrojů. Byla velmi populární a oblíbená středověkými umělci. Někdy se název netýká pouze jednoho nástroje, ale celé skupiny. Vynálezcem tohoto hudebního nástroje byl Túbal, který ji určil i název. Izidor Sevillecký hleděl na citeru jako na symbol lidské povahy. Viděl v jejím tvaru podobenství s povahou a vlastnostmi člověka. Sám řadí pod pojem citera další nástroje, které měly odlišné tvary a velikosti.

V pozdějších letech starověkých dob jsou k nalezení ikonografické podoby citer. Zpravidla jsou to velké nástroje, které musí při hře ležet. Existují zobrazení, na kterých na citeru menších tvarů hraje Múza, která již drží v pravé ruce předmět, kterým pravděpodobně byly rozezvučeny struny. Antická citera disponovala sedmi strunami. Jejich počet byl ve středověku spojován se symbolem nebeských planet a jejich pohybem.

Struny měly svůj název od srdce, jelikož i struny tepou. Izidor Sevillský předává informace od Řeků, podle kterých prý citeru vynalezl Apollón.

V Českých zemích byla pěstována hra na citeru již od středověku. Její obliba vzrostla na konci 19. století. Avšak později byla odvrhnutá jako symbol problematiky se sudetskými Němci. Citory byly zavrženy a kluby, které se zabývaly hrou na ni rozpuštěny.

8.1.4 Psalterium

Psalterium bylo strunný nástroj převážně trojúhelníkového tvaru. Konstrukčními prvky se odlišovalo od citory. Nástroj se skládal z trupu, do něhož byla zapuštěna rezonanční skříň. Ladící mechanismus byl podobný jako měly harfy a disponoval ladícím klíčem. K rozeznívání strun byly používány prsty, plenkr z různých materiálů či paličky.

Již v pozdní antice byl tento nástroj populární, především je usuzováno podle zmínek sv. Augustina. Další teoretikové opět velmi hojně psalterium popisují, avšak většina z nich čerpá od Izidora Sevillského, jenž odvozoval jeho podobu od tvaru řeckého písmene delta. Jsou popsána i taková zhotovení, kdy struny byly vyrobeny ze stříbra či zlata.

8.1.5 Fistula

Pojmenováním fistula vznikla velká skupina hudebních nástrojů. Její vznik popisuje opět Izidor Sevillský, který za jejího vynálezce považuje Merkura nebo Pana, který z ní však vytvořil nástroj nazvaný Panova flétna. Označení fistula znamenalo to, co vydává hlas, jakási píšťala. Velkou oblibu měla u pastýřů či lovců, kteří s její pomocí vábili zvěř.

Píšťala měla velký vliv na pozdější vývoj hudebního nástroje pojmenovaného organum. Tento nástroj skýtal píšťaly s různou výškou rejstříků i barvou. Aby došlo ke správnému seřazení píšťal vzniká stupnicová řada, která obsahuje pravidelně rozmístěné půltóny a tóny celé. Proces rozdělování a řazení píšťal se nazývá menzurace. Byly napsány traktáty, které se zabývají touto problematikou. V některých případech dochází například k uvádění šesti různých způsobů určování délek. Teoretici ale popisují nejen určité délky, ale i průměry. Oktávu získáme při zdvojnásobení jedné píšťaly o stejném průměru. Dalším prodlužováním a zužováním můžeme získat kvinty, kvarty a další

intervaly. V 11. století došlo ke dvojímu dělení způsobu menzurače, k novému a starému, které bylo rozlišeno způsoby výpočtu.

Závěr

Bakalářská práce slouží jako text, který dopomáhá k bližšímu seznámení se s problematikou symboliky v hudbě. Symbolika byla ve středověku určována různorodým věcem, jevům a byla velmi podstatnou složkou pro život člověka v této době. Práce shrnuje obecné informace, které se dotýkají i středověké teorie hudby.

Důležitou součástí práce jsou kapitoly týkající se stručné reflexe v oblasti krásna. Od teorie étosu po teorii symbolu. Je velmi zřetelné, že středověcí myslitelé a hudební teoretikové přejímali poznatky z dřívějších dob. Krásné bylo to, co si neslo určitou líbivost. Neméně důležitý je i kontrast vůči kráse, což je ošklivost, jen kvůli ní je podle tehdejších názorů krása vnímatelná. Tvůrcem všeho je Bůh sám, přináší harmonii a pořádek. Náboženství určovalo a kladlo značný důraz na symboliku v oblasti hudby.

Odbornou literaturou, které mi posloužila při sepisování textu jako inspirace nejhojněji, byly určitě studijní texty Jerzyho Morawského *Teorie hudby ve středověku*. Další mnou používanou literaturou, která přibližovala nejvíce poznatky z oblasti krásy, byly knihy Umberta Eca *Dějiny krásy* a *Umění a krása ve středověké estetice*. Samozřejmě jsem využívala při přibližování tématu i další zdroje a prameny.

Práci bych ráda věnovala všem, jimž připadá daná problematika zajímavá a chtějí se ve stručné verzi seznámit s hudební symbolikou středověké hudby či s vybranou hudební teorií týkající se také daného období.

Použité informační zdroje

ČERNÝ, Jaromír & kolektiv: *Hudba v českých dějinách*, Praha: Supraphon, 1983, ISBN: 02-005-84

ČERNÝ, Jaromír: *Historická antologie hudby v českých zemích (do cca 1530)*, Praha: KLP, 2005, ISBN: 80-86791-11-4

DUBY, Georges: *Věk katedrál*, Praha 2002

ECO, Umberto: *Dějiny krásy*, Praha: Argo, 2005, ISBN: 80-7203-677-7

ECO, Umberto: *Umění a krása ve středověké estetice*, Praha: Argo, 2007, ISBN: 978-80-7203-892-3

GEORGIEVA, Sylvia: *Barokní afektivní teorie*, Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, Praha 2013, ISBN: 978-80-7331-255-8

HRČKOVÁ, Naďa: *Dějiny hudby I. Evropský středověk*, Praha: Ikar, 2005, ISBN: 80-249-0524-87

LE GOFF, Jacques: *Kultura středověké Evropy*, Praha: Vyšehrad, 2005, ISBN: 80-7021-808-8

MORAWSKI, Jerzy: *Teorie hudby ve středověku*, Olomouc: Centrum Aletti, 2012, ISBN: 978-80-7412-110-4

OTTO, Jan: *Ottův Slovník naučný: ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí*, Praha 1890

SMOLKA, Jaroslav: *Dějiny hudby*, Praha: Togga, 2001, ISBN: 80-902912-0-1

SPUNAR, Pavel: *Kultura českého středověku*, Praha: Odeon, 1987

SPUNAR, Pavel: *Kultura středověku*, Praha: Academia, 1995, ISBN: 80-200-0547-1

UNDERHILL, Evelyn: *Mystika: Podstata a cesta duchovního vědomí*, Praha, 2004, ISBN: 80-86862-03-8

NESIBA, Jiří: *Předvědecký jazyk Anicia Boathia. Příspěvek k dějinám vědy*, *Studia philosophica*, Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2016, roč. 63, č. 1, s. 27-45. ISSN: 2336-453X

FREIBERG, Miloš: *Čísla v proměnách věků*. Brno, 2008. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta. Vedoucí práce Radovan Rybář.

MACHALOVÁ, Monika: *Názvy strunných hudebních nástrojů v češtině*. Brno, 2017. Rigorózní práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta.

MATOLÍNOVÁ, Barbora: *Zobrazení dvorské kultury pomocí zvířecí symboliky ve francouzských středověkých rukopisech*. Praha, 2007. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií, Studium humanitní vzdělanosti - Historický modul. Vedoucí práce Blanka Altová.

PACHNEROVÁ, Marie: *Světská jednohlasá hudba v období gotiky ve výuce hudební výchovy na základních školách*. Praha, 2016. Bakalářská práce. Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy. Vedoucí práce Kateřina Hurníková.

Citera:

<<http://www.citera.cz/historie.htm>>

(navštíveno 30.6.2020)

Dějiny hudby pro každý den:

<<https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/dejiny-hudby-pro-kazdy-den-data-a-fakta-3.html>>

(navštíveno 20.5.2020)

Mensurální notace:

<https://cs.dbpedia.org/page/Mensur%C3%A1ln%C3%AD_notace>

(navštíveno 28.6.2020)

Muzika:

<<https://www.zakulisislov.cz/muzika/>>

(navštíveno 20.5.2020)

Problém přenosu antické vzdělanosti:

<<https://is.muni.cz/do/rect/el/estud/ff/ps10/phil/web/zArtes.html>>

(navštíveno 20.5.2020)

Symbolika čísel:

<<https://www.pastorace.cz/Knihovna/3-Symbolika-cisel-4-5-6-7.html>>

(navštíveno 6.6.2020)

Vývoj hudební notace:

<<http://nimweb.txt.cz/clanky/82246/vyvoj-hudebni-notace>>

(navštíveno 28.6.2020)