

Horyna, Martin

Platón a evropská tradice vztahu filosofie a hudby

Musicologica Brunensia. 2010, vol. 45, iss. 1-2, pp. [113]-125

ISBN 978-80-210-5303-8

ISSN 1212-0391 (print); ISSN 2336-436X (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/115266>

Access Date: 21. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

MARTIN HORYNA, ČESKÉ BUDĚJOVICE

PLATÓN A EVROPSKÁ TRADICE VZTAHU FILOSOFIE A HUDBY

Úvod

Vztah filosofie a hudby byl přirozenou součástí myšlenkového světa od antiky po raný novověk. Hudba byla považována nejen za možný nástroj poznání, ale i za prostředek usměrňování jednání. Fungovala tedy ve zcela jiných oblastech, než si dnes obvykle s hudebním uměním spojujeme. Nejstarší ucelené představy o tomto vztahu známe z filosofického myšlení antiky. Toto antické dědictví přešlo plynule do myšlení středověku, a pokud středověcí myslitelé o podobných otázkách uvažovali, zpravidla hledali pro svá tvrzení oporu u antických autorit.

Předem je třeba říci, že cílem mých úvah nebude „hudba“ jakožto objekt zkoumání hudebně teoretického nebo estetického, ale jakožto objekt zkoumání filosofického.¹ Je totiž pozoruhodné, že v dějinách evropského myšlení byla hudba poměrně často předmětem úvah, které souvisely například s kosmologií, s organizací státu nebo s výchovou. Za východisko jsem si zvolil některé Platónovy

¹ Jinými slovy: Hudebně teoretický nebo hudebně historický pojmoslovný a metodologický aparát bude použit ve službě filosofii. Narážím tím na skutečnost, že výklad vztahu hudby a filosofie bez zřetele na dobové hudební realie často vede k ahistorické interpolaci vlastních představ o hudbě do interpretace textů, které byly míněny ve zcela jiném kontextu. Tyto interpolace se objevují konkrétně u výkladu Platónových textů už v jejich pozdně antických komentářích a tím spíše ve způsobu, jak je vnímal středověk. Hudba je ve srovnání s jinými uměleckými obory mnohem proměnlivější a při své abstraktnosti dává větší možnosti (svévolné) interpretace. Opět jinak: Kdybychom se zeptali jakéhosi „standardního“ představitele společnosti Athén Platónovy doby, středověké Paříže, Vídně kolem roku 1800, co to je „socha“ nebo „obraz“, asi by se na mnohém shodli, při otázce, co to je „hudba“, by si ale pravděpodobně vůbec nerozuměli, i kdyby mluvili stejným jazykem. Toto nebezpečí hrozí i nám. Jako příklad uvedu třeba zacházení s pojmem „harmonie“ v pracích významných estetiků Karla Svobody a Umberta Eca, kteří s naprostou samozřejmostí sugerují Platónovi, Augustinovi a Janovi Scotovi Eriugenovi zvukovou představu vertikálních harmonických struktur typu, jaký by mohli získat sluchovou zkušeností třeba z Beethovenovy symfonie, ale nikoli z hudby, která je obklopovala. (Srv. SVOBODA, Karel: *Estetika svatého Augustina a její zdroje*, Praha, Karolinum 2000, s. 124, 133, 143, 145, 153; Eco, Umberto: *Umění a krása ve středověké estetice*, Praha, Argo 1998, s. 54).

myšlenky, zvláště ty, které formuloval ve svém dialogu *Timaios*, a to především proto, že se jedná o text, který měl velký vliv na pozdější filosofické myšlení latinského Západu. Přestože Platón jistě nebyl první, koho takové úvahy zaměstnávaly, vzhledem k dochovanosti jeho díla je možné si o nich učinit alespoň nějaký obraz, což v případě řady jeho předchůdců, současníků a následovníků možné není. Rozhodně patřil k tvůrcům určité tradici, která působila v dalších staletích s větší či menší silou. Ta samozřejmě neznamenala prosté přebírání Platónových myšlenek, každá doba si vykládala Platóna po svém. Určitý výsek z těchto výkladů si ukážeme na konkrétních příkladech. Jsem si samozřejmě vědom fragmentárnosti svého pohledu, který bere v úvahu jen velmi úzký vzorek z jinak bezbřehého materiálu.²

Pokud se jedná o hudbu a její vnímání, je třeba si uvědomit, že během posledních asi 250 let je hudba (alespoň ta vážná, umělecká) chápána především estetiky. Z masy jiné hudby se vydělila kategorie hudebních děl určených pro koncertní provoz. Strukturálně složité zvukové kompozice jsou přiměřené soustředěnému poslechu a jsou v ideálním případě vyvázány ze všech jiných funkcí. Tak jak tato epocha historicky vznikla, tak možná také skončí, společenská základna pro provoz a chápání tohoto typu hudby se zužuje už dnes. Konec hudby to neznamená, hudby není méně, je ale jiná a plní jiné funkce. Tak tomu bylo i v dávných a méně dávných dobách, kdy estetické hledisko bylo při vnímání a hodnocení hudby vedlejší.³ Názory na účinky hudby zpravidla zasazovaly hudbu do širších spekulativních systémů, ať už se jednalo o oblast působení či účinků hudby s jejím následným využitím při výchově a usměrňování lidského chování a při medicíně, nebo o oblast filosofie či kosmologie. Hudba byla vlastně po většinu svých dějin předmětem úvah, které se zabývaly její užitnou hodnotou. I praktické hudebně teoretické spisy se této tematiky velmi často v úvodech dotýkají, zpravidla proto, aby ospravedlnily „užitečnost“ fenoménu hudba. Na druhé straně, řada fyzikálních nebo akustických parametrů hudby je převoditelná do číselných poměrů. Objev této skutečnosti bývá tradicí připisován Pýthagorovi a jeho škole. Fascinace číslem a existence objektivních, na lidském vědomí nezávislých, měřitelných a sluchem ověřitelných vlastností zvuků dávala hudebnímu světu charakter systému, který umožňoval per analogiam vysvětlovat skrytý řád světa. Tyto myšlenky byly živé zejména v antice, ve středověku a v raném novověku. Přes dalekosáhlé společenské změny tedy prokázaly neobyčejnou životaschopnost.

² Těžiště článku není v zabývání se Platónovými texty, ale v tom, jakou odezvu později zaznamenaly některé platónské a pýthagorejské myšlenky spojené s hudbou. Rovněž problematika realití antické hudby a hudební kultury je v článku druhotná. Český čtenář má možnost se s nimi seznámit v publikaci Miroslava K. Černého *Hudba antických kultur* (2006). Autor se podrobně a důkladně zaměřuje na „praktické“ otázky antické hudby a hudební teorie, „spekulativní“ látce se spíše vyhýbá. Vzorově se vyrovnává s problematikou naznačenou v předchozí poznámce, zejména v kritických pasážích věnovaných příliš volným překladům antických textů, v nichž se objevují např. „loutny“ a jiné nástroje zcela nepřiměřené antickému světu.

³ BESELLER, Heinrich: *Grundfragen der Musikästhetik*, in: *týž: Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*, Leipzig, Reclam 1978, s. 54–59.

Platónovy názory na společenskou roli hudby a jejich dědictví

Úvahy o hudbě se v Platónových textech vyskytují na několika místech. Lze je rozčlenit do dvou hlavních linií. První se týká společenské a etické role hudby, zejména její role ve výchově a budování státu. Druhá linie je spíše kosmologická. Než se začneme zabývat Timaiem, který reprezentuje právě zmíněnou kosmologickou linii, bude vhodné poukázat na Platónovy názory na společenskou úlohu hudby. Věnujme se tedy stručně nejprve linii první.

Platón (kolem 429 – 347 př. Kr.) žil v době, ve které procházela řecká hudba velkými změnami. Dosavadní pevný slohový řád, kdy jakýkoli hudební projev a zejména výběr hudebních prostředků („tónina“, rytmus...) byl svázan s určitou společenskou nebo kultickou funkcí, se začal rozkládat ve prospěch nástrojové virtuozity a předvádění prokomponovaných mimetických nebo programních skladeb před širokým publikem.⁴ Zdokonalené nástroje umožnily překročit omezující rámec archaických modů a zřejmě došlo ke změně dosavadní společenské role hudby směrem k plnění funkcí zábavných a snad i estetických. Platón byl přísným kritikem těchto změn a považoval je za zhoubné pro řeckou společnost. V rámci jeho představ totiž hudba měla schopnost přímo působit na lidské chování prostřednictvím tak zvaného *étosu*. Některé „tóniny“ (*harmoniai*) vysoce hodnotil, protože měly vzbuzovat v posluchačích zmužilost a stálost, jiné odmítal pro jejich zženštilost. Hudba je zde ve služebném postavení vůči státu a výchově mládeže. V ideálním státě podle Platónových teoretických představ není pro některé tóniny a nástroje místo.⁵

Tyto Platónovy představy lze zařadit do souvislé tradice, která (omezíme-li se jen na její evropskou a blízkovýchodní větev) začíná starobylou vrstvou mýtů a legend o moci hudby, v nichž polomýtické i reálné postavy konají za pomoci hudebního umění skutky nejrůznějšího druhu. V antické mytologii jsou to zejména postavy Orfea, Amfióna, Arióna a Linose, z bible známe muzikoterapeutické účinky, jaké měla Davidova hra na zuřivého Saula. Pod téměř anekdotickým charakterem některých z těchto historek se skrývá poznání, že hudba patřila od počátku existence lidstva nejen k důležitým prostředkům společenské komunikace, ale také k projevům, které na sebe mohly brát i beze slov vlastností mýtu a identifikačního prostředku v rámci určité kulturní tradice.⁶ Jedna z raných řeckých linií filosofického myšlení, pýthagorejci, se naučila toto dědictví kvantifikovat

⁴ WEST, Martin L.: *Platon*, in: *MGG*, Personenteil 13, s. 675.

⁵ PLATÓN: *Ústava*, 424 c, překlad R. Hoška, s. 179: „Zavádění nového druhu múzického vzdělávání je totiž třeba se vystříhat, neboť nás to nanejvýš ohrožuje – nikde se totiž nedávají do pohybu formy múzického vzdělávání, aniž by se přitom neměnily nejdůležitější politické zákony, jak říká Dámón, a já mu věřím.“ Podobně se požaduje v *Zákonech* (II. 654a–671a, II. 797a–803a, překlad F. Novotného, s. 39–58, 180–187), aby ten, kdo porušil dávné tradice a zaváděl nové zpěvy, byl potrestán pro bezbožnost vyloučením z obětí a slavností a byl potrestán pro bezbožnost (II. 799a, s. 182). Platón si bere za vzor konzervativní Egypt (II. 799a, 656e–657b, s. 182, 42–43).

⁶ LÉVI-STRAUSS, Claude: *Hudba a mýtus*, in: *týž: Mýtus a význam*, Bratislava 1993, s. 47–56.

prostřednictvím čísel a dala mu charakter „vědy“. To se však již dostáváme ke zmíněné druhé linii.

Vraťme se ještě k dalšímu životu myšlenky étosu. Středověk ji v antických souvislostech v náznamech poznal z některých partií Boethiova spisu *De institutione musica*, ale z vlastních středověkých zdrojů ožila myšlenka étosu brzy po té, co se ustálil systém osmi církevních modů. U teoretika Johannese z Afflighemu (kolem 1100) se poprvé setkáváme s popisem vlastností modů, který přežil až do 17. století.⁷ V polyfonní hudbě od konce 15. století měl být modus skladby vybírán ve shodě s obsahem zhudebněného textu a bezpochyby měl také spolupůsobit na interprety a posluchače. Ze 16. století známe i české ekvivalenty těchto charakteristik z pera Jana Blahoslava.⁸

Další aktualizaci zažila myšlenka hned v následující epoše baroka v afektové teorii a hudební rétorice. Ve všech případech je předem dán určitý výběr prostředků, který má zaručit určité působení. Charakteristické je, že o problému se dlouho neuvažuje jako o spekulativním. V rámci dobového mechanistického vidění světa se v příslušné literatuře uvažuje v kategoriích praktických konsekvencí určitých hudebních postupů.⁹

Platónův dialog *Timaios* jako jedno z východisek středověkých a raně novověkých názorů na hudbu

Druhá, kosmologická linie je reprezentována v Platónově díle především dialogem *Timaios*. Ten bývá v literatuře zařazován mezi díla Platónova středního

⁷ PHILOMATHES, Weceslaus: *Musicorum libri quattuor*, ed. Martin Horyna, Praha, KLP 2003, s. 36–37.

⁸ BLAHOŠLAV, Jan: *Musica* (1569), ed. in: O. Hostinský: *Jan Blahoslav a Jan Josquin*, Praha 1896, s. 25–28: „První ton hodně a náležitě nejpřednější činí zpěvy veselé, zvučné a krásně se rozbíhající a plynoucí, jež mírnou hřmotností mysl člověka ospalou a jako ustalou též k radosti probuzují... [Druhý ton] jest sklad smutných neb truchlých a plačtivých zpěvův, k zámutku (*tak!*) a myslí ponížené vedoucích a uvodících způsob jakés smutné ustalosti a jako opadení rukou... Třetí ton jest studnice neb špižirna zpěvů přísných, tvrdých, ostrých, trpkých, bojovných, mužských... Čtvrtý ton zdržuje v sobě a plodí zpěvy povolné, pochlebné, tiché a dosti libé... Pátý ton zpěvy má libé, bystré, lahodící, rozkošné, bez hurtu a hřmotu, ponoukající k veselosti... Šestý ton jest drobet nařikavých, lísavých a jako neupřímých a lstivých neb lícoměrných zpěvů... Sedmého tonu zpěvové drobet křiklaví jsou, přísnost, hněvivost a zuřivost myslí ukazující, jako bývá při zpěvích o věcech nějakých hrozných, bojovných a hurtovných... Osmý ton s svými vlastnostmi jest poctivých a šlechetných jen způsobův, též velmi milostný atd., k němužž příležitosti zpěvové jsou velmi příjemní a utěšení, posluchače své k nějakému spokojení se, dobrotivosti a krotkosti i lítostivosti přivozující.“

⁹ Nejvíce materiálu poskytuje zřejmě velmi vlivný spis jezuita Athanasia KIRCHERA *Musurgia universalis*, Romae 1650. Německý výtah z tohoto díla (*Philosophischer Extract und Auszug aus der weltberühmten teutschen Jesuitens Athanasii Kircheri von Fulda Musurgia universalis*, Schwäbisch Hall 1662) se věnuje především otázkám působení hudby na člověka a snaží se přímo propojit hudbu s medicinou. Počítá s přímým působením afektů na šlávy (humores) v lidském organismu. Kircher prováděl fyzikální měření týkající se rezonance a ozvěny a domníval se, že jejich princip bude možné využít i v lékařství.

nebo pozdního období.¹⁰ Díky svému obsahu přitahoval značnou pozornost mezi novoplatónsky orientovanými mysliteli prvních staletí našeho letopočtu a zřejmě proto byl alespoň zčásti ještě v antice přeložen do latiny. Zejména Calcegiusův překlad (4. století n.l.) a komentář se zasloužily o jeho znalost ve středověku. Poměrně dlouho (do 12. století) to byl jediný latinskému Západu přístupný Platónův text.

Tématiku *Timaios* nelze snadno a jednoznačně interpretovat. Obraznější a více poetický způsob vyjadřování než v jiných dnes známých Platónových textech dává prostor pro nejrůznější výklady. Z hlediska tématu článku považují za nejdůležitější tuto část dialogu: Hlavní řečník a „nejlepší astronom“ *Timaios*,¹¹ který „nejvíce pracoval v nauce o přírodě“, je vyzván, aby promluvil „počínaje od vzniku světa až po zrození člověka“.¹² Na úvod své řeči pokládá základní otázku: „co jest to, co stále jest, ale vzniku nemá, a co jest to, co stále vzniká, ale nikdy není jsoucí?“¹³ Dále se ptá na příčiny toho, že něco vzniká,¹⁴ a podle jakého vzoru je to stvořeno: „Jestliže je tento svět krásný a tvůrce dobrý, patrně, že hleděl na jsoucno věčné. [...] Vyplyvá z toho naprosto nutně, že tento svět jest obrazem něčeho.“¹⁵ Usuzuje, že v témže poměru, v jakém „jest jsoucnost k vznikání, v takovém jest pravda k mínění.“¹⁶ Svět byl stvořen jako rozumný (z nespořádaného stavu byl tvůrcem uveden v řád) a krásný, jako „živý tvor mající duši a rozum.“¹⁷ Byl stvořen ze čtyř prvků (země, oheň, voda, vzduch) a spojen číselnými poměry.¹⁸ Byl stvořen jako „dokonalý i nestárnoucí a nepodrobený nemocem“¹⁹ ve tvaru koule, protože koule má „tvar ze všech nejdokonalejší a nejjednotnější“²⁰ a tím i nejkrásnější. Součástí spekulativního popisu tvoření prostřednictvím míchání prvků v určitých poměrech je i tento výrok: „Potom vyplňoval dvojnásobné i trojnásobné mezery tak, že ještě z onoho celku odkrajoval díly a kladl je doprostřed mezi tyto, tak, aby v každé mezeře byly dva středy, jeden o tentýž díl krajních veličin větší a menší, druhý o stejné číslo větší a o stejné menší. Těmito vložkami vznikly v dřívějších mezerách mezery o poměru 1 1/2, 1 1/3, 1 1/8 a tu vyplnil mezerou o poměru 1 1/8, všechny mezery o poměru 1 1/3, nechávaje z každé z nich jen část, takže zbyla u této části mezera, mající krajní číslo v poměru 256:243.“²¹

¹⁰ FLASCH, Kurt: *Das philosophische Denken im Mittelalter*, Stuttgart, Reclam 2000, s. 222; HARE, R. M.: *Platón*, in: *Zakladatelé myšlení*, Praha, Svoboda 1994, s. 37.

¹¹ PLATÓN: *Timaios* 27a, s. 26; citáty použity z překladu F. Novotného.

¹² Tamtéž.

¹³ Tamtéž.

¹⁴ PLATÓN: *Timaios* 28a, b, s. 26–27.

¹⁵ PLATÓN: *Timaios* 29a, s. 27.

¹⁶ PLATÓN: *Timaios* 29c, s. 27–28.

¹⁷ PLATÓN: *Timaios* 30c, s. 28.

¹⁸ PLATÓN: *Timaios* 31b–32c, s. 29–30.

¹⁹ PLATÓN: *Timaios* 33a, s. 30.

²⁰ PLATÓN: *Timaios* 33b, s. 31.

²¹ PLATÓN: *Timaios* 36a,b, s. 32.

V návaznosti na tuto část se ještě hovoří o čase, který vznikl se světem, o drahách hvězd a jejich cyklech v závislosti na čase,²² o božských bytostech,²³ smrtelných tvorech,²⁴ o duši a rozumu a smyslech.²⁵ Ze zmíněných úryvků vyplývá jedna charakteristická věc a tou je splývání pojmů „dokonalý“, „symetrický“, „dobrý“, „krásný“. Vzájemná provázanost etických a estetických hodnotících soudů s geometrickými normami se vyskytuje i ve středověkých textech.²⁶

Pokusme se navázat na Platónův výrok o mezerách a jejich poměrech. Přestože se zde nemluví explicitně o hudbě, zmíněné číselné poměry byly od pozdní antiky dlouho do novověku vždy chápány jako součást pythagorejské nauky o hudebních intervalech. Jednoduché superpartikulární poměry (2:1),²⁷ 3:2,²⁸ 4:3,²⁹ 9:8³⁰ jako numerické vyjádření základních intervalů patří pravděpodobně skutečně k objevům pýthagorejců, kteří byli schopni je zdůvodnit měřením na napjaté struně monochordu. Složitý poměr 256:243 vyjadřuje malý pýthagorejský púltón (limma, diesis).³¹

Calcidius vložil v rámci svého komentáře Timaiia zmíněný výrok do kapitoly nazvané „De modulatione et de harmonia“³² a přeložil jej takto: „Quibus ita divisis consequenter complebat intervalla duplicis et triplicis quantitatis ex universitate partes secans etiamnunc et ex his intervallorum spatia complens, quo singula intervalla binis medietatibus fulcirentur. Medietatum porro altera quota parte limitis extimi praecelebat unum extimum litem, tota praecelebatur ab alio extimo limite, altera pari summa et aequali ad numerum modo praecelebat et praecelebatur ab extimis.³³ Natis itaque limitibus sescuplorum et item eorum, quibus accedit pars sui tertia, quod genus a Graecis epitritum dicitur, et item eorum quibus accedit pars sui octava, qui numerus epogdous ab isdem vocatur, ex his nexibus illa prima spatia, id est epogdoi spatiis epitritorum omnia intervalla complebat.³⁴ Ita ut ad perfectamque perfectionem deesset aliquid epitrito, tantum

22 PLATÓN: *Timaios* 38–39.

23 PLATÓN: *Timaios* 40–41.

24 PLATÓN: *Timaios* 41–42.

25 PLATÓN: *Timaios* 46–48.

26 Srv. pojem „inteligibilní krása“ v práci Eco, U.: *Umění a krása...*, s. 18 a dále. I v dobové praktické hudební teorii se objevuje třídění materiálu do dvou hodnotových rovin, v té vyšší se nachází to, co je dokonalé (perfectum) a zároveň dobré a krásné, v té nižší to, co je nedokonalé (imperfectum) a odpovídajícím způsobem méně dobré, vhodné a krásné. Srv. PHILOMATHES, W.: *Musicorum libri quatuor*, s. xviii.

27 V Timaiovi nezmíněný poměr, proprotio dupla = oktáva

28 proportio sesquialtera (numerus sescuplaris) = kvinta

29 proportio sesquitercia (numerus epitritus) = kvarta

30 proportio sesquiocava (numerus epogdous) = celý (velký) tón

31 ŠPELDA, Antonín: *Úvod do akustiky pro hudebníky*, Praha, SNKLHU 1958, s. 64–68.

32 „O melodii a stupnici“

33 CALCIDIUS: *Timaeus a Calcidio translatus*, ed. J. W. Waszink, London 1975, s. 89.

34 CALCIDIUS: *Timaeus...*, s. 96–97.

scilicet quantum deest habita comparatione ducentis quadraginta tribus adversum ducentos quinquaginta sex.³⁵

Calcidiovův výklad se týká povýtce hudebních intervalů, názvosloví je již totéž, jaké se běžně používá v hudební teorii středověku. Závěr patří odkazu na pýthagorejský zdroj Platónova Timaia a jeho nauce, která vykládá, že „podstata duše světa“ je rozumově poznatelná na základě shody s čísly, která zaznívají také v hudebních melodiích.³⁶ Svět je poznatelný právě na základě podobnosti své stavby s geometrickým, aritmetickým a hudebním řádem.³⁷

Na tomto místě lze také dodat, že jakýsi myšlenkový svorník těchto nauk tvoří „harmonie sfér“, představa o melodii, kterou vydávají oběžnice při svém pohybu po sférách. Původní představa, jejíž nejnámější podobu popsal M. Tullius Cicero (106–43 př. Kr.) v textu nazvaném *Somnium Scipionis*, přisuzovala každé planetě jeden tón diatonické stupnice. Jde také o pokus vysvětlit jedním základním principem fungování světa. Co není možné v pozemském životě smrtelníků, totiž slyšet nebeskou hudbu, je možné ve snu, v němž se odehrává rozmluva Publia Cornelia Scipiona s duchem jeho adoptivního děda, který mu vysvětluje původ „tolik lahodného zvuku“, který naplnil Scipionův sluch. Nehybná země ve středu kosmu nevydává žádný tón, vše pod nejnižší měsíční sférou je smrtelné vyjma duší, které jsou lidskému rodu darovány bohy, nad měsícem je vše nesmrtelné. Vše zahřívajícímu a osvětlujícímu slunci je vyhrazena prostřední sféra, poslední (devátá) sféra nese hvězdy a také nedává žádný tón. „Oněch osm sfér, v nichž je

35 CALCIDIVS: *Timaeus...*, s. 92.

36 CALCIDIVS: *Timaeus...*, s. 99–100: „Certe conveniens oratio disputanti; iste enim Timaeus, qui in hoc libro tractat, ex Pythagorae magisterio fuit, quem rationabiliter inducit Plato domesticis et familiaribus sibi probationibus utentem docere animae naturam congruere numeris, concinere etiam modulationibus musicae.“

37 CALCIDIVS: *Timaeus...*, s. 100–101. Pro zasazení do širšího kontextu srv. též hodnocení významu Timaia a jeho Calcidiova komentáře pro středověk podle Kurta Flasche (FLASCH, K.: *Das philosophische Denken...*, s. 222–223): Dialog popisuje vznik světa jako dílo božského demiurga, který z příkazu nejvyššího boha zformoval materii podle vzoru věčných idejí. Smyslům přístupný svět tedy představuje uspořádaný a oduševnělý celek, který odráží věčné ideje. Platónův text nabídl pokus o geometrické odvození tělesných prvků. Pojednal pozorování přírody jako cestu k věčným vzorům a k nevyslovitelnému božství. Jistě věděl, že výstavbu přírody neprohlédl. Svůj pohled na vznik světa a číselnou stavbu věci podal jako mýtus, a tímto způsobem tak filosoficky ospravednil báseň, což jinak tvrdě kritizoval. Všechny tyto charakteristiky učinily z Timaia pro středověk mimořádně důležitou knihu, která zahrnovala metafyziku idejí, geometrickou fyziku, poznání Boha z přírody a teorii básně jako „skryše (*integumentum*) pravdy“. Flasch dále hodnotí mimořádný filosofický přínos Calcidiova částečného komentáře (k *Tim.* 31c–53c). Podle něho text pojednává téma božské prozřetelnosti a stvoření světa, které popisuje jako uvedení mnohosti forem do chaotické materie. Světový proces se odehrává u Calcidia v hierarchických stupních. Vychází od nevyslovitelného nejvyššího boha. Ten používá prozřetelnost, která určuje zákony uspořádání světa. Třetí instance – intelekt – je prostředníkem vůči duším a látce. Jako pomocníci jsou intelektu k dispozici příroda, štěstěna a náhoda. Ty utvářejí smyslový svět (*mundus sensibilis*) podle vzorů inteligibilního světa, tedy podle idejí. Calcidius zkoumal pojem nutnosti a duše světa, pojednával o člověku, o jeho duši a smyslech. Kromě toho podal informaci o filosofických teoriích z jiných Platónových děl a zprostředkoval důležité stoické základní pojmy.

táž váha dvou (těles), způsobuje svými intervaly sedm oddělených tónů, kterýžto počet je uzel skoro všech věcí, což učení lidé našli skrze nápodobu strunami a zpěvy sobě vrácené na toto (pozemské) místo, tak jako jiní, kteří vynikajícím způsobem pěstovali v lidském životě božskou vědu.³⁸

Kolem roku 400 n.l. opatřil Ciceronův text komentářem Ambrosius Theodosius Macrobius. Komentář se samozřejmě nemůže vyhnout číselným spekulacím a odvolává se přímo na příslušné partie v Timaiovi, intervaly, které Scipio slyšel, odpovídají poměrům, které popsal Platón, „cum de deo animam mundi fabricante loqueretur.“³⁹ Komentář byl opět ve středověku hojně čten. Myšlenka harmonie sfér ožívala vždy se vzestupem zájmu o platonismus. Zatímco až do 16. století planety „zpívaly“ jen jednohlase postupně tóny diatonické stupnice,⁴⁰ Johannes Kepler je ve svém spisu *Harmonices mundi*⁴¹ z roku 1619 nechal rozeznít v šestihlasé polyfonii.

Souvislost hudby s matematickými obory dává tušit, že dávno před koncem antického období již pokročila systematizace filosofických disciplín do oborů „svobodných umění“, tak jak ji známe ze středověkého vzdělávacího systému, v němž hudba byla pevnou součástí quadrivia spolu s aritmetikou, geometrií a astronomií. Středověk také hledal pevný řád. Oporu v Písmu mu k tomu dávala věta: „sed omnia in mensura, et numero, et pondere dispoisisti.“⁴²

V podobě alegorického příběhu s personifikovanými postavami zastupujícími jednotlivé vědy se celá látka sedmera svobodných umění objevila ještě na sklonku antiky v bizarním spisu Martiana Capelly (4./5. století n.l.) *De Nuptiis Philologiae et Mercurii*. Zejména prostřednictvím inspirace tímto textem ožívaly od středověku do baroka stále znovu chvály na podivuhodnou moc hudby.⁴³

V oblasti pýthagorejsky pojaté a na číselných proporcích spočívající hudební teorie byl hlavním zprostředkovatelem mezi antikou a středověkem Boethius (asi 480–525/6), jehož díla z oborů aritmetiky a hudby byla zamýšlena jako součást zpracování všech disciplín quadrivia, napsat další části už ale Boethiovi nebylo dopřáno. Kosmologický rozměr spisu *De institutione musica* je spíš jen naznačen

38 CICERO, Marcus Tullius: *Somnium Scipionis*, s. 159: „Illi autem octo cursus, in quibus eadem vis est duorum, septem efficiunt distinctos intervallis sonos, qui numerus rerum omnium fere nodus est. Quod docti homines nervis imitati atque cantibus aperuerunt sibi reditum in hunc locum, sicut alii qui praestantibus ingeniis in vita humana divina studia coluerunt.“

39 MACROBIUS, Ambrosius Theodosius: *Commentarii in Somnium Scipionis*, ed. Iacobus Willis, Stuttgart 1994, s. 101–102.

40 Umberto Eco se proto hrozí planetární kakofonie zcela zbytečně, srv. Eco, U.: *Umění a krása...*, s. 53.

41 Opět jde o hledání „harmonického“ principu struktury vesmíru. Kepler se však snaží uvést v soulad vertikální pojetí hudby své doby a heliocentrický planetární systém. SRV.: DICKREITER, Michael: *Der Musiktheoretiker Johannes Kepler*, Bern 1973, passim.

42 *Liber Sapientiae*, 11, 21. SRV. též KARFIKOVÁ, Lenka: *Krása jako aequalitas numerosa. Číselná struktura uměleckého díla podle Augustinova spisu De musica a Bonaventurova Itineraria*, in: táž: *Studie z patristiky a scholastiky II*, Praha, Oikúmené 2003, s. 208–209.

43 SRV. HARMON, Roger: *Martianus Capella*, in: *MGG*, Personenteil 11, s. 1159–1161.

v úvodu, je možné, že se k němu Boethius vrátil v té části spisu, která se nedochovala.⁴⁴ Součástí úvodu je totiž známá a později často citovaná a komentovaná klasifikace hudby na tři součásti: *Musica mundana* se zabývá harmonií celku a částí světa (prvků, planet, času), *musica humana* zkoumá poměry a vztahy lidského těla a duše, teprve *musica instrumentalis* se zabývá znějící hudbou. Společný jmenovatel je v číselných proporcích, které jsou základem jak intervalové stavby tónového systému a struktury vesmíru, tak jsou zakódovány v našich smyslech a v intelektu. Díky tomu jsme schopni hudbu sluchem vnímat a svět rozumem poznávat. Rozumové poznání je smyslovému nadřazeno. „Musica“ znamená především teorii, stejně jako v celé antické hudební teorii se píše o systému, nikoli o konkrétní hudbě. Navíc, v případě Boethia nejde o teorii, která by cokoli vypovídala o hudbě jeho doby, „hudba“ nebo její teorie tu představuje jen imaginární, ideální svět aritmetických vztahů. U Boethia se tedy nejedná, jak tvrdí Umberto Eco, o „zlozvyk související s přeceňováním teorie“,⁴⁵ Boethiův spis nemůže „podceňovat praxi“, protože o praktické hudbě, jak se domnívám, vůbec neuvažuje, jde o filosofickou disciplínu, která staví na ideálu starobylé teorie, která dávno ztratila jakýkoli praktický smysl a zůstala jí jen její vnitřní logika a kosmologické ambice.⁴⁶

Vraťme se ještě jednou k citovanému výroku z Platónova Timaia. Týkají se jej (podle Calcidiova překladu) také glosy Guillaumea de Conches († po 1150), které se ovšem zabývají pouze číselnými poměry o sobě. O hudbě se tu explicitně nepíše. Glosy hojně využívají citáty z Boethiových spisů *De institutione arithmetica* a *De institutione musica*. Citáty jsou vzájemně poskládány tak, že o hudebních intervalech se píše jako o „názvech“ číselných poměrů. Např. o poměru 243:256 (malý půltón) se dočteme: „Querendum est hoc loco quare hos numeros potius quam alios posuit et que sit illorum proportio. Et in ea dicamus minus semitonium esse.“⁴⁷ Podobně o kvartě (diatessaron): „Ut enim sesquitercia proportio constat ex duobus epogdois et ex hac proportione, ita diatessaron ex duobus tonis qui sunt ex epogdoa proportione et semitonio minore.“⁴⁸ Boethiova *Musica* je jmenována jako zdroj informací o číselných poměrech,⁴⁹ pouze jedenkrát, opět v závislosti na Boethiovi, se glosátor vrací k matematickému dělení celého tónu na malý

44 Boethiovy řecké zdroje (pokud jsou známy) je obsahují. Zejména spis *Harmonika* Klaudia Ptolemaia je v návaznosti na pythagorejce a Platóna rozpracovává podrobně. Srv. WEST, Martin. L: *Ptolemaios, Klaudios*, in: *MGG*, Personenteil 13, s. 1016–1019.

45 Eco, U.: *Umění a krása...*, s. 51.

46 Praktická linie hudební teorie se znovu objeví až v souvislosti s existencí nové hudební kultury evropského středověku a s potřebou ji normovat a vyučovat. Bude se týkat liturgického chorálu a polyfonie. Pýthagorejsko-platónsko-boethiovska linie spekulativní hudební teorie bude vedle ní žít dále a dokud budou existovat artistické fakulty evropských univerzit, seznámí se s ní všichni jejich absolventi.

47 GUILLAUME DE CONCHES: *Glosae super Platonem*, ed. Édouard Jeaneau, Paris, Librairie philosophique J. Vrin 1965, s. 163.

48 GUILLAUME DE CONCHES: *Glosae super Platonem*, s. 163–164.

49 GUILLAUME DE CONCHES: *Glosae super Platonem*, s. 166.

(limma) a velký půltón (apothomé). Jakékoli kosmologické odkazy v této části glos chybějí, nejen citované partie z Timaia, ale i hudební termíny jsou v tomto případě použity proto, aby ilustrovaly výhradně aritmetické záležitosti.

Nápadným rysem námi sledované kosmologické linie, která vede od pýthagorejců a Platónova Timaia přes Boethia a pozdně antické komentátory do středověku a raného novověku, je to, že ačkoli se mluví o hudbě, která je navýsost kinetickým jevem a nutně probíhá v čase, předmětem úvah a nositelem významu jsou statické tónové systémy a v jejich rámci abstraktní melodické kroky, které s kategorií času nepočítají, to jest platí „věčně“.⁵⁰ A to i přesto, že v Timaiovi je problematika času přítomna.⁵¹

Řecký pojem hudebního času byl zřejmě natolik vázán na teorii časoměrné poezie, že se spokojil s jejím aparátem, obešel se bez rozvinutější teoretické reflexe⁵² a rozhodně není srovnatelný s komplikovanou problematikou proporcí, která se stala například součástí menzurální teorie od 14. do 16. století.⁵³ Podstatou tohoto menzurálního systému bylo divizivní dělení vyšších časových jednotek na nižší, kdežto hudební čas, který můžeme předpokládat na základě antických svědectví, byl zjevně aditivního typu. Používal jen dvě hodnoty odpovídající dlouhým a krátkým slabikám v poměru 2:1, ze kterých se skládaly více či méně symetrické stopy. V úvodu Boethiova spisu *Musica* je možné narazit opět na anekdoticky působící příběhy o účincích určitých rytmů.

Podstatnější příspěvek k problematice času v hudbě přinesl Augustinus. V proslulém textu věnovaném otázkám času v jedenácté knize svých *Význání* (kolem 400 n.l.)⁵⁴ se na několika místech zmiňuje o čase hudebním, nebo snad lépe „poetickém“ – hudební čas totiž měří dlouhými a krátkými slabikami, stopami a verši.⁵⁵ Pozoruhodný odstavec o prožívání hudebního času se vzpomínkami na již odzpívanou část skladby a očekáváním toho, co přijde,⁵⁶ do jisté míry předjímá Descartesovu analýzu novodobého hudebního slyšení z roku 1618 založenou na přízvukném taktu.⁵⁷ V šesté knize svého nedokončeného spisu *De musica*, ve kterém pojednal především problematiku rytmu, použil Augustinus pojem „numerus“ ve smyslu prostředníka při vnímání slyšeného. Proces vnímání by měl být vzájemným vztahem mezi „numeri“ obsaženými ve slyšitelné struktuře něčeho

⁵⁰ V tom možná tkví i problém porozumění pojmu „harmonie“ v antice a v nové době. Původně se totiž týkal různých tónů a intervalů mezi nimi, které v praxi zaznívaly v rámci melodie po sobě, kdežto v teorii se o nich píše, jako by zněly zároveň. Jakmile teorie začala opravdu uvažovat o vertikálách (traktát *Musica enchiridis* z 9. století), pojem „harmonia“ je začal automaticky označovat, tentokrát ale již s připuštěním kategorie času.

⁵¹ Srv. SOKOL, Jan: *Rytmus a čas*, Praha, Oikúmené 1996, s. 38–41.

⁵² Srv. ČERNÝ, Miroslav K.: *Hudba antických kultur*, s. 31–35.

⁵³ PHILOMATHES, Weceslaus: *Muscorum libri quattuor*, s. 72–77.

⁵⁴ Srv. SOKOL, J.: *Rytmus a čas*, s. 54–61.

⁵⁵ AUGUSTINUS, Aurelius: *Význání*, přeložil M. Levý, Praha, Kalich 2006, XI/23, 26, 27.

⁵⁶ AUGUSTINUS, Aurelius: *Význání* XI/28.

⁵⁷ BESSELER, Heinrich: *Das musikalische Hören der Neuzeit*, in: týž: Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte, Leipzig 1978, s. 124–125.

přicházejícího z vnějšího zdroje, v naší připravenosti na vnímání a v paměti. Měřítkem všech těchto struktur by měly být „věčné“ „numeri judiciales“.⁵⁸ Ačkoli se v literatuře uvažuje o Augustinově závislosti na pythagorejsko platónské tradici číselných spekulací,⁵⁹ domnívám se, že v případě těchto „numeri“ nejde zcela o totéž. Augustinův „numerus“ vychází ze struktury verše a také nemá větší rozměr, než je stopa či verš. Omezenost, konečnost a smyslovou uchopitelnost pojmu neruší ani „numeri judiciales“ – věčné a předem dané ideje těchto stop či veršů. Pythagorejské číselné poměry jsou naproti tomu nekonečné a uchopitelné rozumově.

Zdá se, že antická hudba nedospěla k vědomému promítnutí „kosmologie“ do hudebního času. Zřejmě to ani nebylo možné, dokud teorie nevypracovala notační systém schopný zachytit složité číselné proporce v jejich časovém průběhu a dokud se komponování nestalo stejně náročným intelektuálním výkonem jako například architektura. Asi není náhodou, že zlatým věkem složitých kánónů a promítání číselného plánu do struktury velkých hudebních ploch bylo 15. století, o čemž je možné se přesvědčit z děl skladatelů, jako byli třeba Guillaume Dufay (asi 1397–1474)⁶⁰ nebo Josquin Desprez (kolem 1450–1521). Kolem poloviny 16. století už takovým spekulacím málokdo rozuměl. Změna hudebního paradigmatu upřednostnila místo čísla slovo a jeho hudební výklad a autoři předchozího věku byli zařazeni do kategorie „mathematici“,⁶¹ „qui etiamsi ipsi quoque composuerunt, plus tamen in speculatione et docendis praeceptis operae posuerunt, et multa nova signa addiderunt.“⁶²

Hudební kosmologie se tedy sice z kompoziční praxe po čase vytratila, v univerzitních lavicích se však udržela až do nástupu racionalismu a osvícenství. Než ji odtud „rozum“ vykázal, měla za sebou více než dva tisíce let dlouhou písемnictvím zachycenou historii.

58 KARFIKOVÁ, L.: *Krása jako aequalitas numerosa...* ,s. 210, 215.

59 KARFIKOVÁ, L.: *Krása jako aequalitas numerosa...* ,s. 206–210.

60 Výmluvný je například složitý číselný plán Dufayova moteta *Nuper rosarum flores* psaného k vysvěcení florentského dómu v roce 1436. Architektura dómu i časové proporce skladby se řídí podle týchž údajů z biblického popisu Šalomounova chrámu v Jeruzalémě (3. Král 6, 2 a 16n.). Srv. GÜLKE, Peter: *Guillaume Du Fay*, Stuttgart, Metzler 2003, s. 195–209; RYSCHAWY, Hans/STÖLL, Rolf W.: *Die Bedeutung der Zahl in Dufays Kompositionsart: Nuper rosarum flores*, in: *Musik-Konzepte* 60., [München] 1988, s. 3–73.

61 COCLICO, Adrian Petit: *Compendium musices*, Norimbergae, Montanus et Neuber 1552, fol. Biir.

62 FINCK, Hermann: *Practica musica*, Vitebergae, Rhau 1556, faksimile: Bologna, Forni 1969, fol. Aiir.

Prameny:

- AUGUSTINUS, Aurelius: *Význání*, přeložil M. Levý, Praha, Kalich 2006
- BLAHOSLAV, Jan: *Musica* (1569), ed. in: O. Hostinský: *Jan Blahoslav a Jan Josquin*, Praha 1896, s. 1–63.
- BOETHIUS, Anicius Manlius Severinus: *De institutione musica*, ed. G. Friedlein, Leipzig 1867
- CALCIDIUS: *Timaeus a Calcidio translatus*, ed. J. W. Waszink, London 1975
- CICERO, Marcus Tullius: *Somnium Scipionis*, in: MACROBIUS, Ambrosius Theodosius: *Commentarii in Somnium Scipionis*, ed. Iacobus Willis, Stuttgart 1994, s. 155–163.
- COCLICO, Adrian Petit: *Compendium musices*, Norimbergae, Montanus et Neuber 1552
- FINCK, Hermann: *Practica musica*, Vitebergae, Rhau 1556, faksimile: Bologna, Forni 1969
- GUILLAUME DE CONCHES: *Glosae super Platonem*, ed. Édouard Jeaneau, Paris, Librairie philosophique J. Vrin 1965
- KIRCHER, Athanasius: *Philosophischer Extract und Auszug aus der weltberühmten teutschen Jesuitens Athanasii Kircheri von Fulda Musurgia universali*, Schwäbisch Hall 1662, faksimile Leipzig 1988
- MACROBIUS, Ambrosius Theodosius: *Commentarii in Somnium Scipionis*, ed. Iacobus Willis, Stuttgart 1994
- MARTIANUS Minneus Felix CAPELLA: *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, ed. A. Dick, Leipzig 1969
- PLATÓN: *Timaos*, přeložil František Novotný, Praha, Oikúmené 1996
- PLATÓN: *Ústava*, přeložil Radislav Hošek, Praha, Svoboda 1990
- PLATÓN: *Zákony*, přeložil František Novotný, Praha, Oikúmené 1997

Literatura:

- BESSELER, Heinrich: *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*, Leipzig, Reclam 1978
- ČERNÝ, Miroslav K.: *Hudba antických kultur*, Praha, Academia 2006
- DICKREITER, Michael: *Der Musiktheoretiker Johannes Kepler*, Bern 1973
- ECO, Umberto: *Umění a krása ve středověké estetice*, Praha, Argo 1998
- FLASCH, Kurt: *Das philosophische Denken im Mittelalter*, Stuttgart, Reclam 2000
- GÜLKE, Peter: *Guillaume Du Fay*, Stuttgart, Metzler 2003
- HARE, R. M.: *Platón*, in: *Zakladatelé myšlení*, Praha, Svoboda 1994, s. 15–94.
- KARFÍKOVÁ, Lenka: *Krása jako aequalitas numerosa. Číselná struktura uměleckého díla podle Augustinova spisu De musica a Bonaventurova Itineraria*, in: *táž: Studie z patristiky a scholastiky II*, Praha, Oikúmené 2003, s. 205–224.
- LÉVI-STRAUSS, Claude: *Mýtus a význam*, Bratislava 1993
- (MGG) *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil 1–17, Kassel 1999–2007.
- PHILOMATHES, Weceslaus: *Musicorum libri quattuor*, ed. Martin Horyna, Praha, KLP 2003
- RYSCHAWY, Hans/STOLL, Rolf W.: *Die Bedeutung der Zahl in Dufays Kompositionsart: Nuper rosarum flores*, in: *Musik-Konzepte 60.*, [München] 1988, s. 3–73.
- SOKOL, Jan: *Rytmus a čas*, Praha, Oikúmené 1996
- SVOBODA, Karel: *Estetika svatého Augustina a její zdroje*, Praha, Karolinum 2000
- ŠPELDA, Antonín: *Úvod do akustiky pro hudebníky*, Praha, SNKLHU 1958

PLATO AND THE EUROPEAN TRADITION OF RELATIONSHIP BETWEEN PHILOSOPHY AND MUSIC

The article focuses on the relationship between philosophy and music in the history of European thinking since the Antiquity until the Early Modern Period. Two types of discussions on music in Plato's dialogues are considered as a starting point. The first type refers to the ability of music to influence human behavior (*ethos*), which according to Plato could be used for education and state-building. The second type relates to a possibility to express mathematically a tone system in terms of numerical proportions. This principle was discovered by the Pythagoreans, who incorporated it into their cosmological concepts. Plato used it as well as a part of his cosmology in his dialogue *Timaeus*. The work follows the further development of these ideas between the late Antiquity and the Early Modern Period.

Translation from Czech by Martin Voříšek

