

Študent, Miloslav

Poznámky k hudebně-estetickým názorům Baldessara Castigliona a Giulia Cacciniho

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1992-1993, vol. 41-42, iss. H27-28, pp. [7]-15

ISBN 80-210-0819-9

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/111986>

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.

MILOSLAV STUDENT

POZNÁMKY K HUDEBNĚ-ESTETICKÝM NÁZORŮM BALDESSARA CASTIGLIONA A GIULIA CACCINIHO

Prohlédneme-li si Raffaelovy, Tizianovy a nebo Giorgionovy obrazy, můžeme si povšimnout někdy až neuvěřitelné lehkosti, samozřejmosti i nenucenosti v gestech zpodobněného člověka i v obraze samotném, který jakoby byl tvořen bezděky, jen tak. Zdá se, jako by tyto svědkové zastavili čas a dávali nám možnost seznámit se s těmito věcmi bez prostřednictví spisů teoretiků. Raffaelův přítel Baldessare Castiglione (1478-1529) ve své knize *Il Cortegiano*, kde zachycuje diskusi o tom, jaký má být ideální dvořan, podává kromě jiného též výklad toho, co je krásné a půvabné, a co nikoliv, což zřetelně koresponduje s již načrtnutými rysy některých výtvarných děl.

Ve spise *Il Cortegiano*¹ můžeme poměrně snadno vysledovat prvky novoplatónského myšlení, jímž je poznamenána zejména poslední čtvrtá kniha a také názory, jež bychom dnes řadili do oblasti estetiky. Exponoval tu hodnoty lehkosti, přirozenosti a elegance, zvláště však půvabu (*grazia*) a dlouhá rozprava o kráse a lásce se nese zcela v platónském duchu.

Spis o dvořanovi se stal velmi populárním a byl vyhledávanou četbou nejenom v řadách aristokracie. Jen v Itálii se dočkal během 16. století 16 vydání a ohlas v zahraničí byl rovněž neobvyklý – již šest let po prvním vydání vyšla kniha r. 1534 ve španělském překladu, potom následovaly překlady do dalších jazyků včetně polštiny. Řada jejich vydání pochází i ze 17. století, a tak můžeme předpokládat, že se při takovém rozšíření dostala do rukou i členovi florentské akademie *La Camerata* Giuliovi Caccinimu.

Castiglionovy postřehy o hudbě se mohly velmi dobře zamlouvat jak Caccinimu tak i celé *cameratě*, jež tak usilovně bojovala proti vícehlasu. Tak např. v kapitole XIII druhé knihy píše: „Sólový zpěv je neobyčejně lahodný, náš sluch sleduje a vnímá ušlechtilý přednes i melodii daleko soustředěněji, než když musí dávat pozor současně na jiné hlasy, postřehne ovšem také lépe i nepatrnou chybu, což se při sborovém

¹ První vydání 1528, český překlad: Baldessare C a s t i g l i o n e: *Dvořan.*, přel. Adolf Felix, Praha 1978.

zpěvu nestává, tam jeden zpěvák pomáhá druhému. Ale snad nejvděčnější je báseň doprovázená hrou na loutnu, která propůjčuje mluvenému slovu přímo obdivuhodné kouzlo a účín.² Odtud již není daleko ke *stile recitativo*. Castiglionův *Il Cortegiano* má však, alespoň co se hudby týče, s názory cameraty a zvláště G. Cacciniho společného více. Castiglioneho a Cacciniho hudebně-estetické názory byly již několikrát podrobeny zkoumání a dávány do souvislosti, a to většinou ve spojitosti s pojmem *sprezzatura*³. Ten se však patrně týká trochu jiných věcí pro Castigliona, než pro Cacciniho, pro něž má do jisté míry jiný význam. Bude tedy přinejmenším zajímavé pokusit se o srovnání myšlenek Baldessara Castigliona a Giulia Cacciniho a zjišťovat, v jakých ohledech se shodují či rozcházejí.

Klíčovým pojmem Castiglionova estetického myšlení je *grazia* – půvab, který pro něho není jen záležitostí umění, ale má jím být prodchnuto veškeré konání dvořana – člověka. „Půvab (...) je základní podmínka, bez níž všechny jeho (dvořanovy) vlohy a dobré vlastnosti mají jen malou cenu. (...) je to často dar Přírody a nebes, a (...) komu není toto osobní kouzlo dáno, může ho v sobě do jisté míry vypěstovat pevnou vůlí a snahou (...)“⁴. Půvab je tedy podstatnou podmínkou krásy a nemá-li někdo dar půvabu od přírody, může se mu naučit, věnuje-li tomu námahu, péči a důmysl a má-li dobrého učitele. Námaha a péče však ve výsledku – ať už je jím obraz nebo poklona – nesmějí být patrný, neboť tyto projevy jsou konání s půvabem cizí. Řadu vlastností potřebných k dosažení půvabu dodá věcem *sprezzatura*, jež je podle Castigliona jedním z jeho hlavních zdrojů. Tento termín je Castiglionem použit v tomto smyslu poprvé a převzal jej asi z tehdejší taneční terminologie, kde měl označovat uvolněné a nenucené pohyby těla.⁵ Cestu k půvabu s přispěním *sprezzatury* popisuje Castiglione takto: „(...) je totiž nutno se vyvarovat co nejúzkostlivěji a jako strměmu a zrádnému úskali jakékoli vyumělkovanosti (*affectazione*), a abych užil poněkud nezvyklého obratu, vkládat do všeho určité přezírání (*usare in ogni cosa una certa sprezzatura*), jež maskuje umění: tvářit se, jako by nám to, co děláme, nepůsobilo námahu, jako bychom na to téměř ani nemysleli. To je podle mne zdrojem půvabu (*grazia*); každý ví, jak je těžké vymyslet něco nového a pěkného, takže zvládneme-li to lehce, vzbudíme nevšední obdiv (*meraviglia*); naopak počínat si násilně a jít na věc, jak se říká s klackem, působí rušivě

² Castiglione, B.: op. cit., s. 112.

³ Jsou to zejména: Zygmunt M. Szwejkowski: *Sprezzatura i grazia. Klucz do estetyki liryki wokalnejs wczesnego baroku*. in: Muzyka, 1987-1, str. 3-19. Nino Pirrotta: *Early Opera and Aria*. in: *New Looks at Italian Opera*, New York 1968, s. 39-107. H. Wiley Hitchcock: *Vocal ornamentation in Caccini's Nuove Musiche*. in: *The Musical Quarterly* 1970-3, s. 389-404. Týž: *G. Caccini: Le Nuove Musiche*. in: *Recent Researches in the Music of the Baroque Era*. sv. IX, Madison 1970. Manfred F. Bukofzer: *Hudba v období baroka*, Opus, Bratislava 1986, s. 50. Giselher Schuber: *Giulio Caccini: Le nuove musiche*. Historische und sozialgeschichtliche Notizen, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, roč. 145, 1984, s. 13-16.

⁴ Castiglione, B.: po cit., s. 57.

⁵ Srov. Pirrotta, N.: *Early Opera and Aria*, s. 54.

a snižuje cenu i účtyhodného výkonu. Proto lze říci, že právě umění je to, které ani jako umění nevypadá. (...) Vidíte tedy, jak na odív stavěné umění a lopotná snaha olupuje každou věc o půvab.“⁶ Castiglionova *sprezzatura* je tedy protikladem afektovanosti, vumělkovanosti, strojenosti. *Sprezzatura* může člověk dosáhnout také tou cestou, že mu k ní dopomohou – přirozenost, lehkost, nenucenost, bezděčnost, „nedbalost“ nebo nenásilnost. Zvláště přirozenost byla nutnou podmínkou *sprezzatury*, neboť nejsou-li výše jmenované vlastnosti přirozené stávají se pramenem afektovanosti.

Castiglionova *sprezzatura* má směřovat k půvabu, avšak na rozdíl od běžného pojetí půvabu mu přidává ještě jeden aspekt. Castiglione to objasňuje takto: „Vlastnost, kterou prozatím nazýváme přezíravostí a jež je opakem afektovanosti, je vskutku zdroj půvabu a má další výhodu (...) (lidé) mají totiž dojem, že kdo podává s takovou lehkostí dobrý výkon, umí daleko víc, než co právě dělá, a že kdyby své práci věnoval jen trochu větší námahu a pozornost, provedl by jí ještě mnohem lépe. Když hudebník při zpěvu přednese jedinou notu zakončenou tremolem a lahodnou kadencí tak lehce, jako by mu vyšla zcela bezděčně z úst, poznáme z této jediné ukázky, že dovede mnohem víc než to.“⁷ Castiglionova estetika *sprezzatury* se tedy zaměřuje, kromě jiného, na vytváření iluze, zdání, jehož výsledkem má být údiv, úžas nebo obdiv diváka, posluchače nebo třeba jenom náhodně přihlízejícího. Toto je právě moment v němž se od sebe Castiglione a Caccini vzdalují.

Giulio Caccini (1551-1618) zaznamenal své myšlenky ve třech textech a ve všech používá termín *sprezzatura*. V předmluvě k vydání *L'Euridice*⁸ z r. 1600 jej zmiňuje, v předmluvě k *Le Nuove Musiche*⁹ z r. 1601 jej upřesňuje a v předmluvě k *Nuove Musiche e Nuova Maniera di Scrivere*¹⁰ z r. 1614 jej dokonce definuje. I Caccinimu přináší užívání termínu *sprezzatura* prvenství, a to tím, že jej jako první plně aplikuje na problematiku hudby.

Půvab má pro Cacciniho stejně vysokou hodnotu jako pro Castigliona a prvky správného způsobu zpěvu (*giri di voci semplici, doppi, crescere e scemare della voce, l'esclamazioni, trilli e gruppi*)¹¹ včetně *sprezzatury* jej

⁶ Castiglione, B.: op. cit., s. 59.

⁷ Týž: op. cit., s. 62.

⁸ L'EURIDICE COMPOSTA IN MUSICA In Stile Rappresentativo da GIULIO CACCINI detto Romano. In Firenze Appresso Giorgio Marescotti. MDC. Český překlad předmluvy in: Stanislav Bohadlo: *Materiály ke studiu dějin hudby, estetiky a sociologie*. Díl III. Hradec Králové 1988, s. 9-11.

⁹ LE NUOVE MUSICHE DI GIULIO CACCINI DETTO ROMANO. IN FIRENZE APRESO I MARESCOTTI MDCL. Český překlad – Bohadlo S.: op. cit., s. 16-31. Tím, že je pořízen ze staršího anglického překladu je velmi nepřesný a místy zavádějící, pro náš záměr tedy nepoužitelný.

¹⁰ NUOVE MUSICHE E NUOVA MANIERA DI SCRIVERLE Con due Arle Particolari per Tenore, che ricerchi le corde del Basso, DI GIULIO CACCINI DI ROMA DETTO GIULIO ROMANO. Appresso Zanobi Pignoni, e Compagni. 1614.

¹¹ Výklad těchto termínů viz Zygmunt M. Szewykowski: *Giulio Caccini – Kodysfikator nowego wykonawstwa figur ozdobnych*. in: *Muzyka*, 1988-1, s. 95-122. H. Wiley Hiltchcock: *Vocal ornamentation in caccini's Nuove Musiche*, in: *The Musical Quarterly* 1970-3, s. 389-398.

ještě zvětšují. Neméně ceněn byl i u členů floretske academie „*La Camerata*“, v níž byl Caccini činný patrně již od jejich počátků kolem r. 1570. Tak např. ve spise *Fronimo Dialogo* Vincenza Galileiho¹² je gra- zla velmi frekventovaným pojmem. Jinak je tomu s pojmem *sprezzatura*, který sice ani Vincenzo Galilei ani Giovanni Bardì¹³ nepoužívají, ale jev, který Caccini takto označuje sami popisují. Neměli-li Bardì s Galileim potřebu tento jev pojmově uchopit, činil tak Caccini o to více. Nejpřesněji vymezuje *sprezzatura* v závěru svého posledního díla vytiště- něho r. 1614:

„Několik rad.“

„Tři základní věci nechť náležitě zná ten, kdo chce sólově zpívat s *affet- tem*. Jsou to: *affetto*, jeho rozmanitost a *sprezzatura*. *Affetto* toho, kdo zpívá, není nic jiného, než vyjádření slov a představ (básníka) pomocí různých not, rozmanitých accentů a řízení piana a forte, jež prostřednic- tvím zpěvu dosáhne hnutí citů v tom, kdo poslouchá. (...)

Sprezzatura je ono kouzlo, které dodává zpěvu nepřesný průběh osmin a šestnáctek nad několika notami, se kterými jsou hrány současně, to osvobozuje zpěv od jisté omezující ohraničenosti a suchosti a činí jej při- jemným, uvolněným a arlózním¹⁴ tak, jako v obecné řeči výmluvnost a hojnost (výpovědi) činí věci, o nichž se hovoří, jasnými a příjemnými. K rétorickým figurám a obrátům této výmluvnosti bych přirovnal *pas- saggi*, *trilli* a jiné podobné ozdoby, jež je možno rozptýleně při každém *affettu* tu a tam uvést. Ten, kdo bude znát tyto věci a bude dbalý těchto mých skladeb, věřím, že, má-li dispozice ke zpěvu, mohl by snad dosáh- nout onoho cíle, který především je očekáván od zpěvu, totiž způsobovat potěšení.“¹⁵

¹² FRONIMO DIALOGO DI VINCENIO GALILEI NOBILE FIORENTINO, SOPRA L'ARTE DEL BENE INTAVOLARE, ET RETTAMENTE SONARE LA MUSICA Negli instrumenti artifi- ciali si di corde come di flato, & in particolare nel Liuto. (...) IN VINEGGIA, Apresso l'Herede di Girolamo Scotto, M.D.LXXXIII. Zvláště s. 9, 24, 29, 34, 35, 51, 109, 110, 112, 119, 177.

¹³ DISCORSO MANDATO DA GIO DE' BARDI A GIULIO CACCINI DETTO ROMANO SOPRA LA MUSICA, E' L CANTAR BENE. Vydal Zygmunt M. S z w e y k o w s k i jako přílohu ke studii *Późny renesans w poszukiwaniu idealu muzycznego*. In: *Muzyka*, 1985-1, s. 3-35.

¹⁴ Originál – arioso – je možné překládat též jako vzdušný, avšak vzhledem k polyvýznamo- vosti slova *aria* a *arioso* je ponecháno v původním tvaru. Srov. P i r r o t t a, N.: op. cit. s. 57-60.

¹⁵ C a c c i n i, G.: NUOVE MUSICHE... 1614 s. IV: „Alcuni avvertimenti. Tre cose princi- palmente si convengono sapere da chi professa di ben cantar con affetto solo. Ciò sono lo affetto, la varietà di quello, e la sprezzatura. Lo affetto in chi canta altro non è che per la forza di diverse note, e di vari accenti col temperamento del piano, e del forte una esp- resione delle parole, e del concetto che si prendono a cantare atta a muovere affetto in chi ascolta. ... La sprezzatura è quella leggiadria la quale si dà al canto co' trascorso di più crome, e semicrome sopra diverse corde, co' quale, fatto a tempo, togliendosi al canto una certa terminata angustia, e secchezza, si rende piacevole, licenzioso, e arioso, si come nel parlar comune la eloquenza, e la fecondia rende agevole e dolci le cose di cui si favella. Nella quale eloquenza alle figure, e a i colori rettorici assimiglierei, i passaggi i trilli, e gli altri simili ornamenti, che sparsamente in ogni affetto si possono tal' hora in- trodure. Conosclutesi queste cose, crederò con l'osservazione di questi miei componi- menti, che chi harrà disposizione al cantare, potrà per avventura sortir quel fine, che si desidera nel canto specialmente, che è il dilettere.“

Oproti Castiglionovu pojetí zde přibývá prvek svobody, volnosti a nevázanosti a dokonce suchost jako jeden z protikladů. K definici *affetta* je třeba připomenout, že Caccini užíval pojem *affetto* ve dvojitým významu. Jednak hovoří o vášni, afektu jako takovém, jednak o prostředcích, jimiž lze dosáhnout vyjádření a hnutí vášni.¹⁶

Hudebníkovým cílem je tedy potěšit a vyvolat hnutí ducha. K tomuto a k dosažení půvabu slouží řada výrazových prostředků, jejichž zvládnutí není nikterak snadné a vyžaduje zvláštní schopnosti a dovednosti – *disposizione al cantare, disposizione di voce*.¹⁷ Úplné mistrovství ve zvládnutí nejvyššíbenější pěvecké techniky je základní element dobrého způsobu zpěvu – „Toto umění nesnese průměrnost.“¹⁸ Již tento požadavek není zcela v duchu myšlenek cameraty a takových bodů je více:

1. Můžeme-li přijmout Helfertův názor, že „nutným důsledkem estetiky (cameráty) bylo, že hodnoty ryze hudební nestačí k vyvolání dojmu estetického“¹⁹, potom lze snadno rozpoznat Cacciniho odchylku, neboť klade značný důraz na stránky čistě hudební, aniž by ovšem základní myšlenky cameraty popíral. Svým pojetím a řešením obohatil výsledky snažení svých kolegů. Estetika cameraty se zabývala de facto jen otázkami hudby vokální, a tak až tyto ryze hudební prvky měly šanci se širě uplatnit i v hudbě instrumentální. Stopy těchto prvků je možno nalézat roztroušené na různých místech instrumentálních skladeb, přičemž to ovšem neznamená, že pocházejí nutně z Cacciniho předmluvy. Zajímavý je však případ, v němž se kloubí vstupní rytmická figura, nikoli nepodobná těm z *Le Nuove Musiche*, s názvem *Sonata Prima detta la Moderna*.²⁰

2. Jako jeden ze tří členů cameraty, kteří cítili potřebu své myšlenky zaznamenat a případně nechat vytisknout (a jež se dochovaly), nepíše *Dialogo* jako V. Galilei ani *Discorso* jako hrabě Bardi, ale text, jenž je prostě nadepsán „Čtenářům“, čímž narušuje dlouhou řadu dialogů a rozhovorů držících se platónské tradice.

3. Odlišnost jeho přístupu byla dána z velké části i tím, že byl vynikajícím zpěvákem, který zřejmě dovedl zpívat i takovým způsobem, ježž

¹⁶ Srov. H. Wyley H i t c h c o c k: *G. Caccini: Le Nuove Musiche*, in: Recent Researches in the Music of the Baroque Era. sv. IX, Madison 1970, s. 45. Viz též Zygmunt M. S z w e y k o w s k i: *Giulio Caccini – Kodyfikátor nowego wykonawstwa figur ozdobnych*, in: *Muzyka*, 1988-1, příloha – polský překlad předmluvy „A i lettori“, s. 10.

¹⁷ Blíže k této problematice viz Robert G r e e n l e e: *Dispositiione di voce: passage to florid singing*, in: *Early Music*, 1987-1, s. 47-55.

¹⁸ „Quest arte non patisce la mediocrità.“ C a c c i n i, G.: *Le Nuove Musiche*, s. VI.

¹⁹ Vladimír H e l f e r t: *Estetika prvních oper*. in *Česká mysl*, roč. XIX – 1923, s. 69.

²⁰ IL TERZO LIBRO DE VARIE SONATE... DI SALAMON ROSSI HEBRED... VENETIA MDCXXIII. s. 1. Jde o rytmickou figuru typu *cascata scempia, cascata doppia*. Srov. B o h a d l o, S.: op. cit., s. 24. Pro zajímavost uvedme alespoň některé z „estetizujících“ názvů instrumentálních skladeb: *L'Affettuosa – corrente* 1635, *L'Animosa – canzone* 1620, *La Bella – canzone* 1572, *La Leggladra – corrente* 1630, *La Gratiosa – canzone* 1592, 1617, *sonata* 1628, *La Maraviglia – canzone* 1650, *La Nova – canzone* 1597, *Gallarda Nova – 1538*. Srov. Claudio S a r t o r i: *Bibliografia della musica Strumentale Italiana stampata in Italia fino al 1700*, díl II, Firenze 1968. Za zmínku stojí při této příležitosti též tisk Giulia S. Pietra di Negri nazvaný *GRAZIE ED AFFETTI DI MUSICA MODERNA, à una, due e tre voci. IN MILANO, Apresso Filippo Lomazzo. M.DC.XIII.*

později ostře kritizoval.²¹ Můžeme se tak v jeho díle hudebním i teoretickým setkat se dvěma stanovisky – stanoviskem člena akademie *La Camerata* i se stanoviskem virtuózního zpěváka. Caccini nemohl zanechat toho, co jej řadilo nad jiné zpěváky a chtěl-li se současně udržet ve vybrané společnosti kroužku hraběte Bardiho musel se to pokusit skloubit s teoretickými postoji ostatních členů. Takto vlastně díky jeho nemalé ctizádosti mohl vzniknout onen „vznešený způsob zpěvu“ a patrně proto mu připadal pro označení významné složky tohoto způsobu, k němuž patřila také nespoutaná virtuozita, termín *sprezzatura* výstřednější nežli termíny jiné, běžněji užívané.²² I to, že vlastnosti hudební kreace souhrnně označované jako *sprezzatura* pro něj byly méně postradatelné, než pro jeho starší kolegy a učitele, jej staví poněkud mimo střed tohoto kruhu. Jinými slovy – chceme-li čerpat z Cacciniho textů informace o názorech a postojích Florentské *cameraty*, je dobré mít tuto jeho dvojdmost na paměti. Užívání termínu *sprezzatura* mělo tedy jak se zdá pro Cacciniho osobně nemalý význam a má trojí dimenzi:

1. *Sprezzatura* kompoziční – uvolněné nakládání s disonancemi při vedení hlasů a následné porušování pravidel kontrapunktu již ve fázi kompozice díla. „Použil jsem v nich [skladbách] (jak jsem řekl jindy) jistou vznešenou *sprezzaturu* zpěvu, postupuje tu a tam přes disonance, drže však basový hlas pevně, vyjma toho, když jsem chtěl využít běžného způsobu s hrou vnitřních hlasů na nástroji k vyjádření nějakého afektu, což však k jinému účelu není dobré.“²³

2. *Sprezzatura* v zápisu – oba své sborníky tituloval Caccini jako „Nové hudební skladby“ (*Le nuove musiche*), přičemž zde však byly publikovány i skladby cca 15 let staré. Měl tedy patrně na mysli novost nikoli v rámci své vlastní tvorby, nýbrž v rámci mnohem širším, novost epochální. K titulu sbírky druhé však přidává poznámku: „(...) a nový způsob jejich zápisu, (...) v nich se ukazuje, že tímto způsobem zápisu, je-li uveden do praxe, je možné se naučit všem jemnostem tohoto umění, bez nutné znalosti zpěvu autora.“²⁴ Skladby tedy byly zapisovány, na rozdíl od obvyklého způsobu, tak, jak měly být zpívány, a to do poslední

²¹ Tzv. *cantare con la gorgia* – technika zpěvu, která kromě jiného dovoľovala zpívat pasáže a diminuce velmi rychle a Caccini kritizoval nikoli techniku, ale způsob jejího užití a preferuje tedy používání různých drobnějších ozdob (*trilli, groppi, esclamazioni* ecc.) namísto dlouhých pasáží. Technika *con la gorgia* tak byla nadále užívána a např. v korespondenci Claudia Monteverdiho se vyskytuje řada pozitivních hodnocení zpěváků, zpívajících touto technikou.

²² Na tomto vývoji měly ovšem podíl také jiné skutečnosti, např. soutěžení s Jacopem Perim nebo mecenát Jacopa Corsiho.

²³ C a c c i n i, G.: *Le Nuove Musiche*, s. IV, „(...) usando in essa (come altre volte ho detto) una certa nobile sprezzatura di canto, trapassando talora per alcune false, tenendo però la corda del basso ferma, eccetto che quando lo me ne volea servire all'uso comune con le parti di mezzo tacche dall'instrumento per esprimere qualche affetto, non essendo buone per altro.“

²⁴ C a c c i n i, G.: *NUOVE MUSICHE ... 1614 s. I: ... e nuova maniera di scriverle ... nelle quali si dimostra, che da tal maniera di scrivere con la prattica di essa, si possano apprendere tutte le squisitezze di quest'arte, senza necessità del canto dell'autore.“*

noty.²⁵ Z tohoto důvodu je velmi přínosné srovnání tištěného, do jisté míry definitivního znění s rukopisnými variantami, jež jsou na řadě míst jednodušší, a to po stránce rytmické i harmonické. Četné posuny a jiné změny v rytmu, melodii i harmonii jsou zjevně fixovanou realizací *sprezzatury*, ovšem v mezích zápisu, který nebyl schopen rozlišovat všechny jemnosti o něž Caccinimu šlo.²⁶ Kupříkladu otázku dynamiky notový zápis neřeší, kromě několika pokynů připsaných k příkladům vřazeným do předmluvy z r. 1601. Přesto mohl zápis sloužit jako učební pomůcka tomu, kdo se chtěl naučit novému způsobu zpěvu *in sprezzatura*. Podmínkou však bylo, že zpěvák dosáhl již jisté úrovně hlasové kontroly a pěveckých dovedností; pak už vlastně docházelo „jen“ k formování vkusu a soudnosti (*giudizio*) již jinak vyškoleného zpěváka. Proto tak přesný zápis.

3. *Sprezzatura* interpretační – podmínkou je splnění požadavku svobody a uvolněnosti, vznosnosti a dynamické pružnosti, a to na poli rytmu i harmonie resp. způsobu vedení vnitřních hlasů. Caccini píše: „Vznešeným způsobem nazývám ten, jenž se nepodřizuje pravidelnému taktu, často zmenšiv hodnotu not o polovinu, podle významu slov, čímž pak vzniká již zmiňovaný zpěv *in sprezzatura*.”²⁷ Toho lze dosáhnout v ideálním případě tak, že se zpěvák doprovází sám a může obě složky, zpěv i doprovod, přizpůsobovat jak momentálnímu hnutí afektu, tak i dikci a zvukovosti řeči. Dalo by se říci, že Caccini užíval interpretační *sprezzaturu* dvěma způsoby: jednak jako proměnlivost tempa a rychlých notových hodnot nad basem ve větších hodnotách nebo s ním (ve smyslu definice z r. 1614) a jednak jako zacházení s tempem na způsob tempa rubáta, kdy se melodie – zpravidla ve čtrťových a osminových hodnotách – podřizuje přirozenému rytmu jazyka, tedy jak sám r. 1601 píše: „*quasi favellando in harmonia*” – „jako by vyprávěl v harmonii”. Sice již kolem poloviny 16. stol. se můžeme setkat s názory, že zpívání se změnami tempa je díky rozmanitosti půvabnější, ale sólový zpěv doprovázený pouze jediným nástrojem poskytoval jistě větší možnosti než zpěv vícehlasý.²⁸

Caccini tedy popsal pouze některé aspekty *sprezzatury*, ty které se jej nejvíce dotýkaly. Přesto je možno z jeho názorů vysledovat jistou změnu oproti pojetí *sprezzatury* Castiglionem.

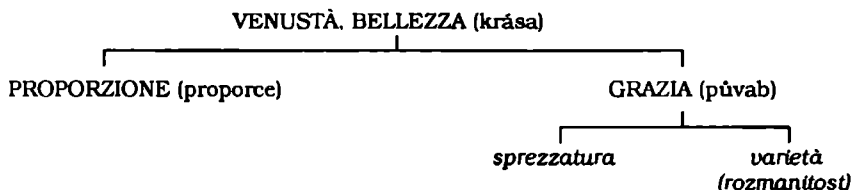
²⁵ Není to však případ ojedinělý. Lodovico Grossi da Viadana ve sbírce *Cento concerti ecclesiastici* z r. 1602 požaduje po zpěvácích, aby k tomu, co je napsáno, nic nepřidávali. „ (...) sopra tutto non aggingendo alcuna cosa più di quello che in loro si ritrova Stampato;” Srov. Max Schneider: *Die Anfänge des Basso continuo und seiner Bezifferung*. Leipzig 1918, s. 6.

²⁶ Srov. Stephen Wille: *Rhythmic Variants in Early Manuscript Versions of Caccini's Monodies*. in: *The Journal of the American Musicological Society*, r. 1983, č. 3. s. 481-497. Nutno dodat, že tyto rukopisy nejsou Cacciniho autografem.

²⁷ Caccini, G.: *Le Nuove Musiche 1601*, s. XI.: „ (...) avvenga che nobile maniera sia così appellata da me quella, ch va usata, senza sottoporsi a misura ordinata, facendo volte molte il valor delle note la metà meno secando i concetti delle parole, onde ne nasce quel canto poi in sprezzatura, che si è detto, (...)”

²⁸ Viz Szewykowski, Z. M.: *Sprezzatura i grazia (...)*, s. 5-7.

V čem se nerozcházejí je hierarchie jednotlivých pojmů, jejich vzájemná podřazenost a podmíněnost. Poněkud zjednodušené schéma by vypadalo takto:



Oba chovají jisté sympatie k Platónovu učení i k novoplatonismu a také se shodují na orientaci směrem k jinému člověku – recipientovi. Castiglione se snaží v něm vzbudit údiv, úžas, obdiv nebo nadšení, a to pomocí *sprezzaturou* dosaženého půvabu, jenž je zde spřízněn s působením iluze a zdání. Caccinimu však není cílem jenom překvapovat a udivovat, ale i dotknout se posluchačových citů, způsobit jejich pohnutí, poskytnout příležitost k prožitku. Sama *sprezzatura* je pro něj pouze věcí hudby, navíc jen vokální, o jiných druzích umění nehovoří. Jednou ji sice přirovnává k situaci v rétorice, avšak neříká, že je to totéž. Pro Castigliona naopak nejsou půvab a *sprezzatura* náležitostmi pouze umění, ale dvořanova života jako celku (např. chůze, tělesná cvičení, tanec, pohyb vůbec, řeč, umění a „všechny ostatní věci“²⁹). Castiglione pojímá *sprezzaturu* jako věc, jež by měla pronikat vši lidskou činností a Caccini jako věc, jejíž působnost je naproti tomu zúžená pouze na pole hudby. Z jistého úhlu pohledu je tedy možno Cacciniho myšlenky považovat za doplnění a prohloubení Castiglionovy teorie. Podle obou je však přes všeskerou svou důležitost *sprezzatura* pouhým prostředkem a ne cílem, stojí při cestě, nikoli na jejím konci:

„(Umění, které je nejpěknější a příjemně přirozené, se tedy stává podivuhodným a získává si zcela lásku druhých, jestliže ti, kteří je ovládají a vyučováním a častým provozováním těší jiné, je objevují a odhalují jako příklad a opravdové vzezření oněch nezadržitelných nebeských harmonií, z nichž pochází tolik dobra na zemi a probouzejí ducha posluchačů ke kontemplaci nekonečných radostí jaké poskytují nebesa.“³⁰

²⁹ Castiglione, B.: op. cit., s. 63.

³⁰ Caccini, G.: *Le Nuove Musiche*. Závěr předmluvy s. XII: „La quale bellissima essendo, e dilettaudo naturalmente, allora si fa ammirabile, e si guadagna interamente l'altrui amore, quando coloro, che la posseggono, e con lo'nsegnare, e col dilettaudo altrui esercitandola spesso, la scuoprono, e appalesano per un esempio, e una sembianza vera di quelle inarrestabili armonie celesti, dalle quali derivano tanti beni sopra la terra, svegliandone gli'ntellecti uditori alla contemplazione de i diletti infiniti in Cielo somministrati.“

SOME NOTES ON B. CASTIGLIONE'S AND G. CACCINI'S VIEWS OF AESTHETICS OF MUSIC

The aim of the article is to investigate the conceptual network of Italian music of the XVIth century, more specifically web of correspondences existing between the opinions of the Italian renaissance and the musical principles of the Florentian Camerata. The neo-platonic aesthetic ideal of the time as introduced by B. Castiglione in his influential book called *Courtier* (1528) involves the feature of grace (*grazia*) in one's conduct. The main source of such an effect is found in *sprezzatura* determined by Castiglione as an art of noble neglect that must nevertheless be strictly devoid of all kinds of affectation (*affectatione*). These thoughts had a deep impact on Caccini's theory of music that found its artificial expression in his *Le Nuove Musiche*. Caccini underlines the role of musical interpretation and the quality of musical performance that reaches its beauty by means of the *sprezzatura* and the *affeto*. The article seeks to reconstruct how the element of the noble neglect penetrated all levels of Caccini's music and his musical performances, how it contributed to the constitution of the „*stile recitativo*” and how it is associated with the later anti-polyphonic movement of the Florentian Camerata.

