

Racek, Jan

Doba, situace a prostředí

In: Racek, Jan. *Kryštof Harant z Polžic a jeho doba. I. díl, Doba, prostředí a situace*. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1970, pp. 26-97

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120318>

Access Date: 28. 11. 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.

DOBA, SITUACE A PROSTŘEDÍ

Již v úvodní kapitole jsem zdůraznil, že Kryštof Harant z Polžic a Bezdruzic patří k významným osobnostem české předbělohorské šlechtické inteligence. I když jeho život probíhal a intelektuálně se utvářel v době, kdy v evropské kultuře nastal již důležitý vývojový a slohový zvrat, který směřoval z pozdní renesance přes poměrně krátké údobí slohového manýrismu k ranému baroku, přece jenom Harant patří svým myšlením, uměleckým i životním stylem ještě téměř zcela české pozdní renesanci. Chceme-li proto objektivně a správně postihnout jeho život a dílo, jeho postavení v české a do jisté míry také v evropské kultuře, především v hudební kultuře 16. a počátku 17. století, pak si musíme nutně položit otázku, v jakém dobovém prostředí, v jakém myšlenkovém klimatu a za jakého vlivu tehdejší renesanční kultury se vyvíjel jeho duševní a umělecký profil. Zastavme se proto nejprve u této důležité otázky, abychom si ji v největší stručnosti osvětlili. Nás bude zvláště zajímat, do jaké kulturněhistorické situace Harant přichází, a to jak z hlediska českého, tak i evropského.

Myšlenkový a slohový zvrat, který se uskutečnil na sklonku 15. a na počátku 16. století, se nám dnes jeví nejen jako ústrojný důsledek předchozího středověkého myšlenkového a umělecko-historického vývoje, ale i jako logický následek hospodářských a společenských změn. Je projevem nového životního a uměleckého slohu, který nastal nejen v tehdejší feudální společnosti, ale především ve společenské vrstvě měšťanstva a patriciátu. Jde tu o zásadní změnu světonázorového, a tím také stylového postoje k dané dějinné skutečnosti. Tato změna se projevila v komplexní jednotě uměleckých, vědeckých, filosofických, náboženských, sociálních, hospodářských a politických činitelů v časovém prostoru 15. až 16. století. V kulturních i v obecných dějinách je nazývána tato epocha údobím *renesance*.¹

Renesance je snad jedna z nejproblematičtějších slohových a společenských epoch v kulturních dějinách lidstva.² Pojem renesance souvisí s novými světovými objevy a s utvářením individuality nového člověka, který svým životním stylem se diametrálně liší od člověka středověkého. Zkrátka v renesanci se zrodil kult jedince jako svéprávného individua. Individualismus však nebyla jediná síla, která určovala pojem a představu renesančního životního a uměleckého stylu. Jako další utvářecí síla se tu uplatňovala, jak už bylo ostatně svrchu řečeno, ještě řada dalších faktorů, mimo jiné také osobitě vyhraněný dobový vkus.

Renesance znamená velký duchovní a světonázorový předěl v novodobých

dějínách evropského lidstva, neboť je spojena se vznikem nového humanismu a velkých reformních náboženských hnutí (Luther, Zwingli, Calvin), které jsou současně provázány velkými protireformačními akcemi papeže Pavla IV. a Ignáce z Loyoly. To vše hluboce zasáhlo do středověkého myšlenkového systému a do oblasti středoevropského kulturního dění. Je to údobí, kdy středověké filosofické a životní nazírání bylo vystřídáno novým myšlenkovým a názorovým hnutím, kdy středověký individualismus byl rozšířen a zintenzívněn renesančním individualismem. Tehdy vzniká také nové pojetí nacionalismu, národních kultur a nový vztah k přírodě a přírodním jevům, především z humanistického názorového aspektu.³ Odtud také nastal velký rozmach přírodních věd a teoretických studií v oboru anatomie, fyziky, matematiky, astronomie, což byl logický důsledek úsilí dobrat se exaktního poznání přírody a přírodních zákonů. Dokonce i umění je chápáno jako vědecká činnost (L. B. Alberti, Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer). Např. hudba je označována jako *scientia*. V podstatě tu šlo o obnovenou antickou a středověkou koncepci, poněvadž řecko-římská antická kultura nikdy nevyvymizela z povědomí středověkého člověka. Proto protiklad mezi středověkou a renesanční kulturou nebyl ani zdaleka tak velký, jak se např. domníval ještě Jacob Burckhardt. Naproti tomu je však nesporné, že renesance svým obnoveným návratem k přírodě a jejímu vědeckému výzkumu připravila půdu velkým zjevům přírodovědného bádání v 17. století, zvláště Hugo Grotiovi, René Descartesovi a Isaacu Newtonovi.

Jsme v době velkých zámořských objevů a výzkumných cest, v době mohutných přesunů v hospodářském ústrojí světového obchodu, neboť jeho dosavadní střediska se poznenáhlu dostávají z oblasti Středozevního a Baltského moře na pobřeží Atlantského oceánu. Již na počátku 16. století v důsledku velkých zámořských cest nastává zcela nová geopolitická situace. Tehdy poprvé v letech 1519—1521 obeplul Zemi slavný portugalský mořeplavec Fernão de Magellan (Magalhães, kolem roku 1480—1521). Tímto velkým činem byl učiněn počátek konce světového partikularismu. Byl to jeden z největších činů v dějinách lidstva. Je to zároveň údobí vzniku a postupného silení národních států, jmenovitě v době vzrůstu italského nacionalismu, který měl nepochybně také vliv na utváření nové epochy italského renesančního umění, zvláště za vlády florentských Mediceů.

S vývojem vědeckého poznání a tím i laického světového názoru souvisí také boj proti mocenské nadvládě církve, což se ovšem také projevilo v evropské kultuře a umění. Tak např. renesanční humanismus vystupuje ostře proti středověkému náboženskému mysticismu. Přitom se v humanismu jeví podstatně ideové rozpory. Na jedné straně materialistický světový názor, na druhé zase obrození idealistického platonismu, vzrůst anonymní kolektivní tvůrčí síly v protikladu ke vzrůstu renesančního individualismu, který se přihlásil již na sklonku 14. století, zvláště v italské duchovní kultuře. Předpoklady k italskému renesančnímu individualismu tkvěly mimo jiné také v hospodářských a společenských podmínkách, neboť již ve 14. a daleko více v 15. století se objevují v Itálii uvědomělé náběhy ke kapitalistickému zřízení. Proto také v Itálii nastala tato společenská přeměna daleko dříve než ve středoevropském prostoru. Odtud můžeme názorně sledovat vzrůst realistického živlu v rané italské renesanční literatuře, do které pronikají nejen výrazné lidové elementy a typy, ale i rustikální a erotická tematika s tendenčně karikujícími prvky, ostře namířenými do řad tehdejší vládnoucí společenské vrstvy. Tento realistický, dokonce naturalistický

prvek se dostal také do náboženských námětů, zvláště ve výtvarném umění. Vzpomeňme jen realisticky koncipovaných, monumentálně expresivních skulptur Donatellových, realistických scén obrazů Hieronyma Bosche, Matthiase Grünewalda aj. O životě a životním stylu nizozemsko-burgundského a franko-vlámského lidu 15. a 16. století se mnoho dovíme především z nizozemského žánrového a krajinářského malířství, zvláště z obrazů dvou příslušníků slavné malířské rodiny Pietera a Jana Brueghelů, van Ostadů, Davida Tenierse, Adriaena Browera, Jana Steena, Franse Halse a krajinářů Roelanta Saveryho, Franse Wouterse, Aart van der Neera nebo Salomona a Jakuba Ruysdaelů. Za svého pobytu v Holandsku jsem ztrávil mnoho vzrušujících hodin v amsterdamském Rijksmuseumu, kde jsem právě na základě studia holandského malířství 15.—17. století pronikl do podstaty, způsobu a slohu společenského života nizozemského lidu v době největšího rozmachu vokálně-polyfonické tvorby z doby působnosti Josquina Després a Orlanda di Lassa.

Postupem doby se uvolňuje kolektivní duchovní společenství a své nároky zvedá svéprávné tvůrčí individuuum, které se vymaňuje ze středověkého universalismu. Člověk si počíná uvědomovat svůj vztah k životu a kosmu. Tím se také projevuje jeho nové pojetí politického a mravně společenského života. Individuum se tu staví do kontraposice proti přírodě, kosmickému řádu, proti božstvu a nakonec ve skeptické nedůvěře dokonce proti své vlastní individuální podstatě. I po stránce náboženské došlo k rozrušení středověkého universalismu, neboť jednota západního křesťanstva byla rozbita protestantismem. K tomu všemu také nemálo přispěl nově vznikající nacionalistický partikularismus, dále vznik dlouhotrvajícího světového zápasu v podobě náboženských a dynastických válek, které jsou zase předzvěstí válek koloniálních.

Při vši vědecké a filosofické skepsi se vyznačuje renesance velkým tvůrčím a kulturním optimismem a svobodným rozmachem individuální umělecké práce. Umělci vytvářejí individuální umělecká díla, která jsou nesena a naplněna novými myšlenkovým a filosofickým obsahem i patosem. Tím ovšem pomáhali vytvářet nejen nový slohový kánon, ale i nový myšlenkový profil doby.

Racionalistické poznání světa a jeho konkrétních jevů se musilo zcela přirozeně projevit také v umění, v našem případě v hudbě a v hudební teorii. Renesanční hudba, především hudební teorie, se vymaňuje z abstraktně mystické a scholastické středověké symboliky a nabývají stále větší obsahové a názorové jasnosti a konkrétnosti. Byl to zcela přirozený a logický důsledek nového světového a filosofického názoru, tím ovšem i nového životního a uměleckého stylu, který se vlivem působnosti přírodních věd značně racionalizuje, neboť se opírá o konkrétní poznání přírodních jevů. V hudební teorii tento základ nového poznání hudebních zákonitostí tvoří poznatky fyzikálně akustické a matematické. Proto také i renesanční hudební teorie opouští středověkou scholastickou spekulaci, aby se na základě spojení teorie s hudební praxí soustředila ke konkrétnímu a na empirii založenému studiu hudebních jevů a materiálové podstaty hudby.⁴

Stylová epocha evropské hudební renesance se nedá přesně časově vymezit, poněvadž její raná vývojová fáze sahá ještě značně hluboko do středověkého, gotického životního a uměleckého slohu, zatím co její poslední, vrcholná perioda zase dlouho doznívá v manýrismu a stylově se rozpadá již v nově se utvářejícím raném hudebním baroku.⁵ Zda vzniklo také v hudbě na přechodu z renesance do

baroku krátké stylové mezidobí tzv. manýrismu, jak je tomu ve výtvarném umění a v literatuře, je dosud předmětem podrobného studia.⁶

Epochu hudební renesance si můžeme přibližně ohraničit časovým prostorem, který sahá od poloviny 15. do druhé půle 16. století, tj. asi od středních let působnosti Guillaumea Dufaye až asi do vyznění školy Willaertovy a do doby vrcholné činnosti Gioseffa Zarlina, Clemense non Papa, Nicolase Gomberta, Nic. Vicentina a Andrea Gabrieliho.⁷ Hlavní jádro a podstatu evropské hudební renesance tvoří nizozemská vokální polyfonie sklonku 15. a 16. století, která přináší také pojem tzv. nizozemské hudební školy.⁸ Ta je snad nejvýrazněji charakterizována údobím od roku 1470 do roku 1560; je to ústřední epocha jejího největšího rozkvětu. Na počátku této epochy se uskutečnila slohová krystalizace Dufayova skladebného díla (Cambrai) a stylová kanonizace cyklické formy mše. Na konci této epochy zase došlo ke slohovému zpevnění italského madrigalu a Palestrinovy duchovní hudby a cappella. Proto bývá zpravidla evropská hudební renesance členěna do tří vývojových period nizozemské vokální polyfonie.⁹

První vývojové údobí tzv. rané hudební renesance se vyvíjí přibližně v letech 1430—1460, v době skladatelské tvořivé práce Gilles Binchoise (asi 1400 až 1460), Guillaumea Dufaye (kolem 1400—1474) a jeho školy. Dufay byl vrstevník malířů Huberta a Jana van Eycků, tvůrců gentského oltáře. Slohově se vyvíjel pod vlivem Angličanů Johna Dunstaba (nar. mezi 1380—1390, zemřel 1453). Doba působnosti G. Dufaye a jeho školy bývá vlivem prací Joh. Huizingy nazývána „burgundskou epochou“.

V první vývojové periodě došlo k syntéze románských a germánských stylových elementů, kterážto syntéza pak charakterizuje celé údobí nizozemské vokální polyfonie. V tomto údobí se ještě uplatňují a dozívají slohové prvky a systémy gotického hudebního středověku, poněvadž tehdy také nebyla žádná z technik *ars nova* zásadně odmítnuta, ale byla pouze nově přetvořena a domyšlena. Došlo především k rozpracování motetové formy a k vypracování velkého cyklického formového útvaru mše. V cyklické mešní formě vytvořila hudba 15. století nejmocnější projev svého vztahu k liturgickým náboženským úkonům, takže kolem roku 1440 dosáhly motet a mše stylové jednoty. To vše také souviselo s těsným vztahem skladatelů s tehdejší životní zkušeností doby, v níž nastupuje vedle středověkého dvorského a rytířského životního stylu nový životní sloh stále silícího měšťanstva, především patriciátu.

Druhá perioda probíhala přibližně v časovém rozpětí, jež je vymezeno léty 1460—1480. Tehdy se vytvořilo jakési stylové mezidobí, spojující ranou a vrcholnou hudební renesanci. Je vyznačeno činností burgundsko-francouzské skladatelské skupiny a nizozemské školy, v jejímž čele stáli Jean Ockeghem (kolem 1420 až kolem 1495), Antoine Busnois (zemř. 1492) a Jakub Obrecht (asi 1450—1505). Ockeghem a Obrecht technicky zdokonalili slohově technickou strukturu první nizozemské skladatelské generace. Obrecht byl především mistr velké cyklické formy mše a motetu. Z jeho asi 90 motet bylo 50 vytištěno v Itálii. I když se v tomto předchozím stylovém mezidobí jeví gotické hudební prvky již jako anachronické přežitky, přece lze vystopovat ve skladebném ústrojenství a slohovém projevu příslušníků druhé nizozemské skladatelské generace syntézu technickotvárných a obsahově-formových prvků středověkého vícehlasu s renesančním polymelodickým skladebným principem.

Třetí a poslední údobí vrcholné hudební renesance zaujímá časovou rozlohu

přibližně od sklonku 15. do sedmdesátých let 16. století. Skladatelé třetí periody se seskupili kolem dvou centrálních skupin. V čele první skupiny stáli vedle Obrechta skladatelé Pierre de la Rue (kol. 1460—1518) a Josquin Després (kol. 1450—1521). Vedoucí postavení ve druhé skupině zaujali skladatelé Nicolas Gombert (kol. 1500—kol. 1556), Clemens non Papa (Jacques Clément, kol. 1510 až kol. 1556) a Adrian Willaert (mezi 1480—1490 až 1562). K těmto dvěma skupinám se přidružila další vrstva skladatelů, která se zase soustředila kolem Orlanda Lassa (asi 1532—1594), Giovanniho da Palestrina (1525—1594) a Philippa de Monte (1521—1603).

Ve skladebném díle této třetí skupiny dostoupila evropská hudební renesance stylového a technického vrcholu. Poněvadž skladby Kryštofa Haranta svou slohovou orientací i svým skladebně-technickým ústrojenstvím se značně blíží této skladatelské skupině, zastavme se poněkud podrobněji u jednotlivých jejích skladatelských zjevů.

V dosud nedoceneném díle Pierra de la Rue převládá ještě pozdní gotické hudební cítění. Je to jeden z největších představitelů pozdně nizozemského vokálně polyfonického slohu, který nebyl ovlivněn italskými mistry. Odtud zaujímá dosti osamocené místo mezi svými současníky, zejména srovnáme-li jeho samostatný skladebný styl např. s Josquinem Després. V jeho skladbách se uplatňuje široce rozvinutá a rytmicky značně zvrásněná melodická představivost. Těžisko jeho skladeb tkví především v hudebních hodnotách, kdežto jeho práce s textem je poměrně jednoduchá a má tudíž sekundární povahu. Skladebný sloh Pierra de la Rue je nápadný zejména drsností harmonické vazby, která je u něho podmíněna značnou a důslednou bezohledností ve vedení hlasů. Je to nesporně ještě důsledek staršího, gotického skladebného způsobu. Jeví se to především v častém křížení hlasů, které tu neslouží k účelům zvukově barevným, jak tomu bylo u renesančních skladatelů, ale jde tu o křížení staršího středověkého typu. Toto křížení hlasů patří k charakteristickým znakům skladatelovy díky, jak o tom svědčí dva hudební příklady (viz notový příklad čís. 1 a čís. 2).

Josquin Després byl již za svého života počítán k největším skladatelům své doby a těšil se záhy zcela ojediněle popularitě nejen v evropském hudebním světě, ale především v našich zemích.¹⁰ Kryštof Harant přišel do styku s jeho dílem nepochybně na inšpruckém arcivévodském dvoře a později zase na císařském dvoře v Praze. Jako představitel své generace se nejeví jako zjev převratně nový. Je proto třeba jej počítat spíše k velkým syntetikům, kteří dovedli naplnit dědictví tradiční minulosti novým skladebným mistrovstvím a duchem. Pro jeho tvorbu má primární důležitost skladatelův vztah k Itálii. Josquinova tvorba byla významným způsobem ovlivněna italskou hudbou, která se stala jednou z určujících složek jeho skladebného stylu. V jeho díle rovnováha všech hlasů znamená již konec staré kompoziční techniky cantu firmu. Ve čtyřhlasé sazbě, která dosahuje u tohoto mistra klasické dokonalosti, objevuje se výrazným způsobem nové harmonické cítění. Vždyť Josquin zná již také techniku štěpení sboru na dvojice hlasů, jež navzájem zvukově a barevně kontrastují. Odtud stará nizozemská kontrapunktická technika, obohacená italským smyslem pro zvukovou barevnost, mu umožnila zcela netušené výrazové možnosti. Ovládá mistrovsky techniku vokálního kontrapunktu a přitom se dovede jedinečným způsobem vcítit do obsahové a náladové kapacity zhudebněných textů. Proto také patří jeho skladby po výrazové stránce k vrcholným projevům hudby 16. století. Z notové ukázky, kterou zde přinášíme, je zřejmé, jak jedineč-

ným způsobem spojoval Josquin umění nizozemské kontrapunktické tradice s novými zvukově-barevnými a výrazovými výboji. Povšimněte si, jak *cantus firmus*, označený hvězdičkami, střídavě prochází diskantem a tenorem a jak je tu pojat jako volný kánon (viz notový příklad čís. 3).

Vynikající kapelník císaře Karla V. *Nicolas Gombert* byl považován za žáka a za jednoho z nejvýznamnějších následovníků Josquina Desprése. Ve skutečnosti jeho dílo připomíná spíše sloh *Ockeghemův*. *Gombertův* skladebný projev přitom vychází z jedinečného zvládnutí pozdně nizozemského kontrapunktického výraziva, které je hudebně zušlechtno technickými vymoženostmi vyspělého renesančního slohu. *Gombertovy* skladby se vyznačují důslednou imitační prací (nejčastěji v pětihlasu) a asymetrií, která se např. projevuje nestejnými časovými odstupy v nástupu jednotlivých hlasů. Je sice pravda, že *Gombertovi* schází josquinovský akcent na afektový výraz slova textových předloh a zvukovou barvu, ale tento nedostatek je u něho do značné míry nahrazen jedinečným smyslem pro výstavbu skladebného útvaru, jak o tom svědčí stručná ukázka z jeho hudebního díla (viz notový příklad čís. 4).

Neobyčejně osobitý sloh vyvinul ve svém díle *Clemens non Papa*, jeden z nejpozoruhodnějších *Gombertových* současníků. Jeho technicky dokonalejší kontrapunkt, sklon k sylabické deklamaci, pozoruhodné a vyspělé harmonické citění, smyslovnost výrazu — to vše lze považovat za přímo vzorný příklad tehdejšího kompozičně vyspělého nizozemského stylu (viz notový příklad čís. 5).

Z výrazných nositelů pozdně nizozemské tradice, žijících v Itálii, má největší význam kapelník u sv. Marka v Benátkách *Adrian Willaert*, žák *J. Moutona*. Slohově navazuje na nizozemskou skladebnou techniku, je však podstatným způsobem ovlivněn nejen francouzskou hudbou, zvláště v *chansonech*, ale především italským smyslem pro zvukově barvitou, harmonickou sazbu. Těžiště *Willaertovy* tvorby spočívá v duchovním motetu, v němž dosáhl vrcholného mistrovství, jak o tom svědčí ukázka z jeho motetových skladeb (viz notový příklad čís. 6).

Obrovité dílo *Orlanda Lassa* a bývá v muzikologické literatuře považováno za vrcholný projev nizozemského kontrapunktického stylu.⁴¹ Ve skutečnosti znamená ještě mnohem více. Je syntetickým shrnutím všeho toho, co bylo dosaženo v tehdejší době v Nizozemí, Itálii a Francii. Především je nutno zdůraznit jeho jedinečnou kompoziční techniku, s kterou se zmocňuje svých námětů. Se suverenní jistotou dovede střídat všechny v jeho době používané způsoby, od nejjednodušší polyfonie až po nejprostší homofonii, od polyrytmických efektů až po deklamovanou homorytmiku. *Lassus* je stylově tak rozmanitý a uvolněný, že tato vlastnost jeho tvorby určuje kosmopolitní charakter jeho hudebního výrazu. Je třeba též zdůraznit jeho záměrnou péči o deklamované slovo; také jeho snaha o uplatnění afektu již výrazně směřuje k ranému baroknímu hudebnímu citění. Časté instrumentalismy v *Lassových* vokálních skladbách i způsob „bubnového“ vedení basu, směřující ke kadenčním formulím, jakož i výrazná tendence k uplatnění polaritního *dur mollového* dualismu — to vše již ukazují na výrazné znaky slohového manýristického přechodu z vrcholné renesance do raného baroku. Jak poznáme ještě později, *Kryštof Harant* navázal stylově i svou skladebně technickou fakturou na obrovité dílo *Orlanda Lassa*. V notové ukázce v připojených příkladech se projevují všechny typické a osobité vlastnosti *Lassova* kompozičního slohu (viz notový příklad čís. 7).

Vedle *Orlanda Lassa* vystupuje na sever od Alp vynikající zjev *Philippa de*

Monte. Tento skladatel, který se co do významu blíží Orlandu Lassovi a Giov. Palestrinovi, nemůže být srovnáván s těmito oběma mistry co do původnosti myšlenkového bohatství, jako spíše svým jedinečně vytříbeným slohem, který je u něho založen na nizozemské polyfonii a přitom se blíží italské škole. Pro skladebný výraz Philippa de Monte je příznačný sklon k vyjádření afektu, výrazová zjitřenost, směřující k baroku, jak o tom podává svědectví poučná ukázka z jeho *Missa super Cara la vita* (viz notový příklad čís. 8).

Uprostřed těchto svých současníků vynikl Giovanni Pierluigi da Palestrina a především svou ideální slohovou vyrovnaností. Odtud se jeví jeho dílo mnohem vyváženější než např. dílo Orlanda Lassa. Hlavní slohové znaky jeho tvorby určují typická italská zpěvnost a vytříbený smysl pro zvukově vyrovnanou barevnou plochu. Zatímco až do sklonku 19. století byl Palestrina přímo vzorový typ pro církevní hudební sloh, dnes se projevuje tendence hledět na jeho dílo jako na jistý druh skladebného manýrismu. Ve skutečnosti nesmírně rozsáhlá Palestrinova tvorba není ani jednoznačně klasicistní, ani nestojí osamocena, jak se kdysi domnívali hudební badatelé, neboť obsahuje v sobě značné humanistické, barokní i lidové podněty. Jak dovedl Palestrina všechny tyto tendence sloučit ve svém velkém díle, o tom nám podává stručnou ukázkou výrazný příklad z jeho mešní tvorby (viz notový příklad čís. 9).

Jak je zřejmé, v epoše hudební renesance zaujímají v evropské hudbě v době přibližně od roku 1430 do roku 1570 vedoucí postavení Nizozemci. Tohoto postavení dosáhli nejen v prostoru své širší vlasti (kraje dnešní severní Francie, Belgie a Holandska), ale i na celém evropském kontinentě. Tím dosáhla nizozemská hudba v době rané až vrcholné renesance evropské úrovně, podobně jako tehdejší nizozemské malířství. Nizozemci se tak stali nejen tvůrci, ale i nositeli evropského renesančního polymelodického slohu. Těžisko vývoje evropské hudební kultury se přesouvá na Nizozemce již v 15. století. Střediska hudební kultury tvořily v Nizozemí především pěvecké kapely a kantorky při velkých katedrálních chrámech. Tato sborová tělesa byla sice nevelká (někdy 12—14 mužů), ale jejich soubory byly hlasově obsazeny vynikajícími zpěváky z povolání, nikoli diletanty, jak se často mylně domníváme.¹² Vyspělá technická úroveň těchto pěveckých souborů pak umožnila vysokou technickou komplikovanost nizozemské vokální polyfonie. Tato měla velký význam do budoucna, poněvadž bez ní by byla nemyslitelná a také snad i nevysvětlitelná např. bachovská a händlovská polyfonie.

Tři generační vrstvy nizozemské vokální polyfonie tvoří údobí vokálního motetu a mše. Osobitost nizozemské polyfonie se tudíž projevila nejpronikavěji v duchovních skladebných formách, především v motetu a v cyklickém mešním formovém útvaru, který se postupně vyvinul pod vedením Obrechtovým, Ockeghemovým, Josquinovým a skladatele Pierra de la Rue. Tento vývojový proces se uskutečnil v době stylového přechodu z gotiky do renesance. Vždyť na půdě nizozemské skladatelské školy v údobí rané renesance doznívá ještě ze starších středověkých hudebních forem *rondellus* a *madrigal* 14. století, pak *caccia*, *ballata*, *conductus*, kontrapunktický *cantus firmus*, *imitace* a *kánon*. Ovšem skladebný útvar mše a moteta procházel tímto vývojovým procesem nejspíše nejméně.

Mešní a motetová tvorba nizozemské, franko-vlámské a italské školy směřovala od skladatelské působnosti Josquina Desprése k vrcholnému stadiu svého rozvoje.¹³ Dokonalá imitační technika a z toho vyplývající rovnoprávnost jed-

notlivých kontrapunkticky vedených hlasů, spojená s promyšlenou rozvahou v použití disonancí, urychlila vysokou uměleckou vyzrálost obou těchto druhů duchovní polyfonní tvorby. Tato kompoziční technika dosáhla později svého vrcholného vzepětí ve skladebném díle Palestrinově.

Již po roce 1450 se objevuje nový skladebný druh mešní skladby, v němž došlo ke zrovnoprávnění všech zúčastněných hlasů. Předsunutý a namnoze dominující tenorový hlas nebo tenorová melodie zpravidla kantofirmálního charakteru pronikají do ostatních kontrapunktujících hlasů, jak to můžeme již názorně sledovat ve čtyřhlasé Dufayově *Missa Ave regina coelorum*, jež vznikla někdy kolem roku 1464 nebo ještě o něco později. Tím se dostal tenorový hlas do imitačního přediva jednotlivých ostatních hlasů skladby. Tímto vývojovým procesem se pak počaly všechny hlasy mešních skladeb rovnoprávně podílet na melodicko-stavebné substanci jejich formového ústrojenství. Další etapu tohoto vývoje najdeme např. v Josquinově čtyřhlasé *Missa Pange lingua*, příznačné a zároveň i typické pro tento mešní skladebný druh. Po Josquinovi se pak mešní útvar tohoto druhu dále rozvíjel, a to se všemi jejími typickými slohovými vlastnostmi.

V době působnosti Clemense non Papa, Nicolase Gomberta, Jacoba Galla, Philippa de Monte a Orlanda di Lassa vznikla také tzv. *missa parodia* (parodovaná mše), která zpracovává kontrafaktury nebo parafráze, dokonce někdy i s mírnou karikující tendencí. *Missa parodia* v podstatě přetváří daný *cantus firmus prius factus*, který přebírá z motetu, madrigalu, chansonu nebo i z chorální melodiky. Označení parodované nebo parodistické mše se objevuje nejpozději od roku 1587, neboť, jak se zdá, poprvé použil tohoto termínu pro mešní útvar augsburský skladatel Jakob Paix (1556—asi po roce 1623) v (*Missa Parodia Motettae Domina da nobis auxilium Th. Crequilonis* (Lauingen 1587)). Přitom nutno zdůraznit, že prvopočátky parodistické techniky sahají podle dnešního stavu našich vědomostí asi do poloviny 14. století (*Gloria* a *Sanctus* tzv. mše z Besançonu). První a skutečně pravé parodované mše pocházejí až z poloviny 15. století. Parodistickou skladebnou techniku používá většina mešních skladeb Josquinovy doby, a to v různých formových útvarech. Dosahuje značného vzepětí ve složité kombinační hře u Obrechta a Compèra. K dalšímu rozvoji parodistické techniky došlo u Pierra de la Rue a Jehana Moutona. Na přelomu z 15. do 16. století počíná se totiž parodistický kompoziční typ čím dále tím více prosazovat. *Cantus firmus* je přebírán ponejvíce z motetu, což odpovídá stále více se uplatňujícímu významu motetových skladeb. Přitom však jak chanson, tak i madrigal ani potom nepřestávají být předlohami pro mešní kantofirmální techniku.

Abychom si učinili aspoň přibližnou představu o tom, jak se v 16. století rozšířil typ tzv. parodistické mše (používá se tehdy vedle označení *missa parodia* též názvu *missa quodlibetica*), o tom svědčí např. skutečnost, že z 15 mší Clemense non Papa je 14 mší parodovaných a z 10 mší Gombertových je jich osm psáno parodovanou technikou. *Missa parodia* dostoupila svého vrcholu v tvorbě Palestrinově a Philippa de Monte. Šlo tu o speciální způsob zpracování a přetváření melodických modelů zpravidla slavných skladatelů. Tento způsob skladebné práce byl tehdy nejen zcela běžný, oblíbený, ale dokonce i doporučovaný a teoreticky zdůvodněný (např. G. Quitschreiber, *De Parodia*, Jena 1611). V 17. století ztrácí ovšem již tento mešní parodovaný typ svůj vývojový vzestup i význam.

U parodované mše 16. a 17. století jsem se zastavil poněkud podrobněji, poněvadž v české vokální polyfonii v době pozdní renesance vznikla *Missa quinis vocibus* Kryštofa Haranta z Polžic na cantus firmus z Marenziova madrigalu *Dolorosi martyr*, která není v podstatě ničím jiným než zajímavou ukázkou tohoto typu parodované mše.

Také v motetu, který vedle mše byl rovněž jedním z ústředních druhů vícehlasé vokální hudby, došlo hlavně v 16. století ke zrovnoprávnění všech hlasů. Tyto hlasy mají nejen svůj vlastní *cantus firmus*, ale i svou vlastní textovou předlohu. Přitom jednotlivé texty jsou sjednoceny základní tematickou myšlenkou, která svou obsahovou náplní odpovídá liturgickému charakteru příslušného údobí církevního roku. Pro moteta je charakteristická čtyřhlasost, a to ještě v době Josquinově, i když v této době již vznikaly pěti až šestihlasé motetové skladby.

Vývoj motetové formy můžeme sledovat téměř již od 13. století. Moteta, která vznikala v časovém údobí od Ockeghema až po Josquina, jsou tvořena částečně na podkladě chorální melodické substance, částečně bez ní. Příležitostně projevují dokonce homofonní skladebný styl pseudopolyfonních, vícehlasých, namnoze čtyřhlasých italských frottol a laud z druhé poloviny 15. a z prvních desítiletí 16. století s jejich tanečními a písňovými folklorními kontrafakturami (např. čtyřhlasý Josquinův motet *Tu solus, qui facis mirabilia*). Tato moteta, podobně jako tehdejší mešní skladby, jsou psána imitační technikou a mají většinou jasný formový rozvrh. Josquinova moteta sloužila za vzor nejen pro Josquinovy současníky, ale i následovníky. Vedle Josquina dlužno jmenovat jako významné skladatele motet Heinricha Isaaca, Pierra de la Rue, Antoina Brumela aj. Josquinův vliv můžeme ještě sledovat i v době, kdy došlo k větší polyfonní komplikovanosti a asymetrické imitační technice, jež pak porušovala původní stavebnou jasnost a přehlednost hudební věty (např. u Isaaca nebo Gomberta). K největšímu rozmachu dospěla motetová technika a motetový styl v době klasické vokální polyfonie především v díle Palestrinově. Předchůdcem a vzorem Palestrinově motetové technice se stali zase Nizozemci. Z italských skladatelů hlavními pěstiteli motetu byli vedle Palestriny Giovanni Animuccia, Ruggiero Giovanelli, Luca Marenzio, Giovanni Maria Nanino, Francesco Suriano a Španěl Tomás Luis de Victoria.

Italští skladatelé motet si uchovali svou individuální slohovou tvářnost, hlavně v Římě a v Benátkách, dvou významných centrech italské motetové tvorby. Největším tvůrcem franko-vlámské motetové skladebné techniky byl nesporně Orlando di Lasso se svými 1.200 latinskými motety, které jsou však slohově méně jednotné než motetové dílo Palestrinovo. Zvláštní druh moteta nalezneme v *Cento concerti ecclesiastici* Lodovica V i a d a n y z roku 1602, jež obsahují jedno- až čtyřhlasá solistická moteta s generálbasovým varhanním doprovodem. Dalším slohově-technickým východiskem pro motet 17. století se staly dvojsborové *Concerti* bratří Gabrieliů z roku 1587, které se vyvinuly z předchozí benátské hudební tradice.

Vývojový proces evropského mešního a motetového útvaru, jak jsme jej tu v největší stručnosti sledovali, projevilo se zcela osobitým a zjednodušeným způsobem také na české půdě. Svědčí o tom opožděný výskyt mešní a motetové formy v díle českých vokálních polyfoniků na sklonku 16. století a v díle Kryštofa Haranta z Polžic. Naproti tomu ve skladebném druhu světského *chansonu* a *madrigalu* měly zase primát Francie a Itálie.

Jak jsme již svrchu zjistili, ve skladbách Orlanda Lassa, Philippa de Monte a Giovanni Pierluigiho da Palestrina se počíná důrazně uplatňovat stupňovaný výrazový patos a akordicko-tonální myšlení. A tak došlo ve třetí periodě nizozemské a italské vokální polyfonie k největším skladebným výbojům, především k simultánní koncepci, k novému vztahu mezi slovem a tónem, k svobodnému rozvoji skladatelské individuality a k vrcholnému technickému mistrovství. Také po výrazové stránce dospěli tito skladatelé ke zcela novým, dosud netušeným hudebním projevům. Smyslový prožitek ze zvukově-barevných sensací, přímo živelná potřeba ukájet se v citově ořesných duševních zážitcích vystřídaly tehdy uměřenou monumentálnost, optimistický jas a klidnou linii stavebného řádu, tedy vlastnosti, které vyznačovaly hudební projevy stylově vyhraněné hudební renesance. Nástupem generace Palestrinovy ustoupil vliv Nizozemců do pozadí a tím se také otevřela cesta Italům k vedoucí pozici v evropské hudbě, kterou pevně a definitivně uchopili až v údobí hudebního baroku.

Další velké centrum renesanční vokální polyfonie vzniklo v druhé polovině 16. století vedle Nizozemí v Itálii. Nizozemský renesanční vokálně polyfonický styl pronikl do Itálie především zásluhou generační vrstvy, k níž patřili Josquin Després, Jakob Obrecht, Pierre de la Rue, Antoine Brumel, van Weerbeke a Heinrich Isaac.

Střediska druhé centrální renesanční skupiny italských skladatelů se utvořila v papežské kapele v Římě a u sv. Marka v Benátkách, dále kolem katedrál ve Florencii, Bologni, Padově, Trevisu, u vévodských dvorů ve Ferrare, Mantově, Urbinu aj. Největší invase nizozemského skladatelského živlu nastala v době papežů Julia II. a Lva X. V Benátkách se seskupila řada skladatelů kolem Adriana Willaerta, který vyšel ze školy Josquinovy a Moutonovy. Byl po 35 let vůdčím zjevem benátské hudební školy, vychoval Andr. Gabrieliho, Cypr. de Rore a Gioseffa Zarlina. Podobně jako Josquin a Isaac uskutečnil ve svém díle stylovou syntézu nizozemského polyfonního myšlení s italským zvukovým kolořitem. Skupina Willaertova se záhy spojila se skupinou Josquinovou a vytvořila tak druhou centrální skupinu nizozemsko-italskou. Zatímco v Anglii Nizozemci skoro vůbec neprorazili a v Německu až od roku 1530, uplatnila se v Itálii nová nizozemská vrstva již ve čtvrté generaci na konci 16. století. Po ní následovala menší skupina v čele s Hermannem Matthiasem Werrekorem (zemřel kolem 1558), Giachesem de Wert (1535—1596), Jeanem de Macque (nar. kolem 1550, zemřel 1614) aj. Když v Itálii kolem roku 1565 nabyl madrigal vůdčího postavení a stále se více uplatňoval v italské společnosti, počala nizozemská vokální polyfonie ustupovat do pozadí.¹⁴ Madrigal uvedl v život v Itálii sice Nizozemci Adrian Willaert, Ph. Verdelot a Jac. Arcadelt, ale klasické údobí italského vícehlasého písňového madrigalu představují vynikající zjevy italské hudby Luca Marenzio (1553 nebo 1554—1599), Giovanni Giacomo Gastoldi (zemř. 1622) a Baldissera Donato (kolem 1530 až 1603). Jejich madrigaly jsou prostoupeny lidovými prvky (*frottola* a *villanella*). V nich se již stává chromatika prostředkem hudebního výrazu a zvukomalby. Italská vokální polyfonie pak vrcholí v římské škole, jmenovitě ve skladbách Giov. Pierluigiho Palestriny a v Benátkách u obou Gabrieliů. Palestrina svým akordicko-deklamačním slohem dovršil v 16. století vývoj duchovní hudby, o čemž se názorně přesvědčíme z typického příkladu (viz notový příklad čís. 10). U něho se již uplatňuje harmonické cítění v moderním slova smyslu, kdežto u Nizozemců se ještě jeví akordické vazby jako výslednice důsledně reálně

vedených hlasů. K římské škole patří ještě Giovanni Maria *Nanino* (kolem 1545—1607) a Marc'Antonio *Ingegneri* (po roce 1547—1592). Andrea a Giovanni *Gabrieliové* pokračovali v Benátkách ve vícesborové skladebné technice. Na sklonku 16. a na počátku 17. století, tedy již v barokním slohovém údobí, dosáhl na italské půdě největšího tvůrčího vzepětí raně barokní madrigal v geniálním chromatickém hudebním myšlení Cypriana de Rore (1516—1565), Orazia *Vecchiho* (1550—1605), Gesualda da Venosa (1560 až 1614) a Claudia *Monteverdiho* (1567—1643).¹⁵

K nejvýznamnějším Nizozemcům usídleným v Itálii patří Willaertův žák Cyprian de Rore. Vynikl jako skladatel světských madrigalů, k nimž si vždy se zvláštním vytríbeným smyslem vybíral jen básnický velmi hodnotné texty. Odvážnou harmonickou stránkou a smyslem pro dramatizující vyjádření textu se řadí Cyprian de Rore k předním italským mistrům své generace. Jako ukázkou z jeho díla uvádíme aspoň jeden názorný příklad (viz notový příklad čís. 11).

Jméno Orazia *Vecchiho* je spjato s nedlouhou, ale pozoruhodnou historií tzv. dramatického madrigalu. Tento vynikající skladatel světské a církevní hudby zanechal také množství madrigalů a kanzon. Svými půvabnými, jemně laděnými skladbami se přibližuje k nejlepším autorům italského madrigalu (viz notový příklad čís. 12).

Z italského prostředí vyrostl ojedinelý a geniální zjev Gesualda da Venosa, jednoho z největších mistrů a tvůrců italského chromatického madrigalu. V jeho tvorbě se realizovalo pozdní italské polyfonní myšlení na poli komorní vokální hudby. Snad ovlivněn tehdejšími hudebními experimenty svých krajanů, zejména Nicolý Vicentina, dospěl Gesualdo ke krajním harmonickým a hudebněvýrazovým konsekvencím své doby, takže jeho odvážný hudební projev vzbuzoval u současníků dojem až bizarní nejistoty. Bolestný výraz jeho madrigalů, stále se afektivně stupňující, je projevem nevšední výrazové mohutnosti geniálního psychopata. V něm se uplatňují Gesualdovy chorobné duševní stavy, sebetržnivá vášeň, melancholie, patologické duševní deprese a stupňované výčitky svědomí. V madrigalech používá bohatě rozvinutou chromatiku tónomalebného charakteru. Afekty vyjadřuje extrémně zvukově komplikovanou vazbou akordů a s oblibou operuje s enharmonikou. Gesualdova chromatika daleko předstihuje chromatiku Marenziovu a Monteverdiho. Jeho chromatika se ve své odvážné experimentální povaze blíží modernímu expresivnímu tristanovskému hudebnímu výrazu a harmonii vrcholného hudebního romantismu 19. století. Možno říci, že všechny zvukové efekty Gesualdovy pramení z hlubokého prožití textových předloh, o čemž podávají názornou ukázkou dva typické příklady (viz notové příklady čís. 13 a 14).

Údobí slohového přelomu z vrcholné hudební renesance do raného baroku představuje geniální osobnost Claudia *Monteverdiho*, zejména v madrigalovém oboru. I v jeho madrigalech jsou patrné pozoruhodné tendence, směřující k baroknímu afektu, i když se v nich setkáváme se zcela nevšedními aplikacemi lidových nápevných útvarů kanzonetového typu. Monteverdiho madrigaly svou myšlenkovou hloubkou, rozmanitostí námětů a intenzívností výrazu dosahují umělecké a výrazové hodnoty jeho hudebnědramatických děl. Kanzonetový styl Monteverdiho madrigalů poznáme např. v závěru pětihlasého madrigalu (viz notový příklad čís. 15).

Do Německa začal intenzívněji pronikat vliv Nizozemců teprve až asi

kolem roku 1530. Předtím se utvářela německá polyfonie především ve skladbách Heinricha Isaaca (před 1450—1517) a Ludwiga Senfla (1488 až asi 1542—3). Později se v Německu uplatnil vedle Nizozemců vynikající kontrapunktik Hans Leo Haßler (1564—1612), jeden z prvních německých skladatelů, který se hudebně vzdělal v Itálii, a žák Giovanni Gabrieliho Heinrich Schütz (Sagitarus, 1585—1672), který ve svém životním díle spojuje nizozemskou polyfonní techniku s benátskou vícesborovou skladebnou fakturou a osobitou invencí.¹⁶

Světské skladby Heinricha Isaaca zaujmou svou prostotou a zřejmým ohlase lidového nápěvného živlu, což se u něho projevilo nejen ve volbě lidových kantofirmálních nápěvů, ale i prostou skladebnou fakturou (viz notový příklad čís. 16).

Hans Leo Haßler představuje typ skladatele, který byl důkladně vzdělán v okruhu benátské školy. Osvojil si soudobý skladebný sloh, nikoli však na úkor své tvůrčí osobitosti. Byl jedním z prvních, kdo přenesli do domácího německého prostředí vysokou úroveň italské školy, jak o tom svědčí jedna ukázka z jeho skladebného díla (viz notový příklad čís. 17).

Francouzská hudební renesance si uchovala též dlouho svůj osobitý charakter a národní svěbytnou vyhraněnost. Projevilo se to nejen v mešní skladbě, ale především v chansonech francouzského polyfonika Clémenta Janaquinova (asi 1485—asi 1560) a jeho školy. Ačkoli byl Janequin kněz a po celý život byl v těsném styku s chrámovou hudbou, přece se dochoval jen menší počet jeho duchovních skladeb. Janequinova popularita tkví především v jeho chansonech, které jsou známé svým popisně zvukomalebným charakterem, jak je již zjevné z jejich programních názvů (viz notový příklad čís. 18).

Francouzská hudba se vyvíjela stranou velkého nizozemsko-italského stylového proudu a vytvářela si svou vlastní francouzskou renesanční slohovou základnu. Do Palestrinova slohového údobí patří též vedoucí zjevy francouzského klasisujícího renesančního humanismu, Claude Goudimel (1505—1572) a Claude le Jeune (1528—1600).¹⁷

Ve srovnání s nizozemskou polyfonií nebo s italským smyslem pro hlasovou a zvukovou plastiku se jeví skladby Clauda Goudimela jako značně skladebně oprostěné. Goudimel však upoutá naši pozornost svými žalmy, které buď upravoval s cantem firmem v tenoru a v prostém akordickém kontrapunktu nota proti notě (Kalvínův zákaz vokální polyfonie při bohoslužbě) nebo častěji s cantem firmem v sopránu s jednoduchým čtyřhlasým kontrapunktem ve volné imitaci. Tento druhý skladebný způsob nejlépe postřehneme v ukázce z Goudimelovy tvorby (viz notový příklad čís. 19).

Vynikající představitel pozdní francouzské vokální polyfonie Claude le Jeune je znám svým úzkým sepětím s významným básníkem a teoretikem Jeanem Antoinem de Baïf. V jeho skladebném díle zaujímají osobitě místo chansonové skladby. Jejich homorytmická skladebná struktura je namnoze důsledně vyvozena z přísně deklamovaného textu na podkladě antické metriky, zcela v duchu tehdejších dobových humanistických tendencí. Následuje ukázka z le Jeunova chansonu s metrickými znaménky délek a krátkých dob, které jsou již vyznačeny v originále (viz notový příklad čís. 20).

Také Anglie podobně jako Francie si uchovala dlouho svou neodvislost a samostatnost, ačkoliv i tu se projevila stylytovorná působnost nizozemské polyfonní hudby, i když sem pronikala velmi ztěžka. V nejdůležitějších centrech

se dají jen jednotlivě a osaměle zjistit Nizozemci, ale i ti zde narazili na silný domácí tradicionalismus.¹⁸ Vrcholnou výslednicí domácího hudebního tradicionalismu se stal v druhé polovině 16. století velký rozvoj madrigalové literatury, jak jsme o tom zpraveni z četby Shakespeara, s nímž jde ruku v ruce i vývoj anglického virginalového stylu. Angličtí madrigalisté William Byrd (asi 1543 až 1623), Thomas Morley (1557–1603), John Dowland (1562–1626), Thomas Weelkes (1575–1623) a Orlando Gibbons (1583–1625) se neuzavírají lidovým vlivům a projevují pozoruhodný smysl pro hudební humor.

Zvláště William Byrd patří k vrcholným zjevům anglické vokální polyfonie na přelomu 16. a 17. století. V jeho všestranném díle zaujímají významné místo madrigaly a chansonsy. Jeho význam v madrigalové tvorbě je pro Anglii přímo zakladatelský. Ukázkou Byrdova madrigalového umění, v němž se projevilo pevné formální citění, smysl pro osobitost anglického jazyka a vztah k domácímu hudebnímu folklóru, nám podává jediný poučný příklad (viz notový příklad čís. 21).

Byrdův žák a jeden z nejznámějších anglických madrigalistů své doby, autor populárních shakespearovských zpěvů Thomas Morley pokračoval v tradici svého učitele jako skladatel a vydavatel známé sbírky madrigalů (1603), v níž shromáždil díla nejlepších anglických skladatelů své doby. Důraz na lidovost, vtip a zpěvnost je patrný dobře i z Morleyových kanzon, v nichž vyšel podobně jako v madrigalech z italských vzorů, dovedně adaptovaných pro domácí prostředí (viz notový příklad čís. 22).

Vynikající loutnista a skladatel John Dowland je známý především svými pozoruhodnými skladbami pro zpěv s doprovodem loutny. Dowland patří k mistrům anglické vokální polyfonie, zejména světského charakteru. Některé jeho skladby, jak je již patrné z názvu sbírek (*Lachrymae, A Pilgrims Solace*), jsou prostoupeny jemným nádechem smutku. Notová ukáзка pochází z nejproslulejší Dowlandovy sbírky čtyřhlasých zpěvů s doprovodem loutny *The first book of Songes or Ayres of four parts* (London, Petr Short, 1597, viz notový příklad čís. 23).

Angličtí madrigalisté spolu s benátskou školou, representovanou Willaertem, Marenziem, Cyprianem de Rore, Gesualdem da Venosa a Monteverdim, zahajují v dějinách evropské hudby velkou epochu hudebního kolorismu, podmíněnou uměním harmonické chromatiky.

Do Španělska začala pronikat nizozemská vokální polyfonie až na sklonku 15. a na začátku 16. století. Podařilo se jí sice na čas zatlačit do pozadí domácí španělské skladatele, jak o tom např. svědčí hudební repertoár dvorních kapel, který převážnou měrou tvořily skladby nizozemských polyfoniků.¹⁹ Teprve Cristobal de Morales (asi 1500–1553), první Španěl, který dosáhl světového věhlasu, a Tomás Luis de Victoria (kolem 1548–50 až 1611), přítel Palestrinův, skladatel úchvatných, mysticky zanícených a kontemplativních duchovních skladeb, osobitě a hluboce zasáhli do vývoje světové polyfonní tvorby.

Tomás Luis de Victoria (též Vittoria) je právem považován za největšího polyfonika Španělska. Přitom je počítán vedle G. P. Palestriny mezi největší představitele palestrinovského slohu. Svým dílem (nenapsal ani jednu světskou skladbu a v jeho skladbách se nesetkáme s jediným cantem firmem lidového původu) je typickým představitelem kultury doby krále Filipa II. Císař Rudolf II. za svého pobytu na královském dvoře Filipa II. v Madridu mohl

poznat nejen díla L. de Victoria, ale i díla nizozemských polyfoniků, kteří se později stali hlavními činiteli v jeho dvorské kapele v Praze. Luis de Victoria je autorem proslulých skladeb k obřadům velikonočního týdne. V nich nejdokonaleji uskutečnil svůj sloh, který se vyznačuje bohatým polyfonickým předivem, v němž pronikají vášnivě expresivní prvky, podmíněné tehdejší náboženskou španělskou mystikou (viz notový příklad čís. 24).

Naproti tomu již v 15. století můžeme konstatovat velmi vydatnou expansi nizozemských polyfoniků do oblasti bývalé rakouské říše. U habsburských dvorů působila v letech 1470—1610 z třiceti vynikajících hudebníků polovina vlámských a polovina valonských hudebních umělců, kteří téměř všichni pocházeli z území starého Nizozemí. Tuto skutečnost dokumentárně zjistil na základě pramenného materiálu Hellmut Federhofer.²⁰ V 15. století je v Rakousku z nizozemských polyfoniků nejvíce zastoupen vedle Dufaye, Binchoise a Dunstaba Johannes (Jean) Brassart (žil v 15. století). V 16. a 17. století se staly důležitými středisky nizozemské polyfonie vedle Vídně též Inšpruk a Štýrský Hradec (Graz). K naprosté převaze nizozemského žvlu došlo v Rakousku zvláště po smrti Ferdinanda I. za vlády Maxmiliána II. a Rudolfa II. K otázce invaze nizozemského hudebního elementu na území bývalé rakouské říše se podrobněji ještě jednou vrátíme až v souvislosti s vývojem české renesanční hudby a ve vztahu k životu a dílu Kryštofa Haranta z Polžic.

V údobí evropské hudební renesance 15. a 16. století, kdy staré modální citění ustupuje stále více a více do pozadí, počíná se vyhraňovat v kadenciálních útvarech pojem dominanty, subdominanty a tóniky, jejich vzájemné vztahy a funkce. Postupně se uskutečnil rozvoj polymelodického hudebního myšlení od prostého dvojhlasu k reálnému čtyřhlasu a vícehlasu, jakož i k vrcholné polymelodické a polyfonní komplikovanosti. Renesanční monodiální a polymelodický sloh spojuje platnost doznívajícího modálního tonálního citění, které váže melodickou představitost na systém diatonických stupnicových řad a na konsonance oktávu, kvintu a kvartu i nedokonalé konsonance tercií a sextu.

Celkem lze říci, že melodické inspirace 14.—16. století mají diatonický charakter. Vznikly ve Flandrech, Burgundsku, severní Francii, jižním Německu, severní Itálii a částečně v Anglii. V melodickém základu lze pozorovat dva centrální vrcholící dobové úseky: burgundský (15. století až do roku 1520) a italský (druhá polovina 16. století, asi od roku 1540 do roku 1600). První, burgundská linie je vyznačena tvorbou nizozemských polyfonních škol (Binchois až Josquin). Sem vyúsťuje také francouzský *chanson* a italská *villota*. Burgundská linie tvoří zhruba severozápadní oblast evropské hudební renesance. Jižní hudební renesance vystupuje výrazně až po roce 1550 Palestrinou (mše, motet), po roce 1580 Marenziem a Gabrielim starším (madrigal a jiné světské vokální hudební druhy).

Do vlámsko-burgundské hudby pronikají také italské nápěvné útvary. Tak např. v tvorbě Josquinově najdeme prvky, které se objevují v jednom benátském rukopise villot, což zase svědčí o opačném vlivu. Rovněž se tu uplatňují lidové národní elementy, především v jasně periodizovaných a symetricky stavěných melodiích kolem roku 1500. V druhé polovině 16. století zasahuje do italského madrigalu lidový živel italské *frottoly*, *canzonetty* a *villoty*. Zajímavé jsou také vztahy mezi melodiemi francouzských *chansonů* a mezi nápěvnými typy německých dvorských písní nebo mezi chorálními melodiemi z let 1460—1590.

Vokální renesanční polymelodie přináší také soustavnou práci s motivem,

přísnou kontrapunktickou stavebnost a monumentální hudební architektoniku. Základ polyfonních forem tvoří imitace a kánon. Intelektuální prvek ovšem převažuje nad emocionální tvůrčí bezprostředností, která je jedním z hlavních znaků až pozdějšího barokního hudebního myšlení.²¹ Tento monumentální styl renesanční vokální polyfonie se nápadně blíží monumentalitě renesanční architektury Brunelleschiho, Michelozza a Michelangela.²²

Charakteristickým znakem epochy renesanční hudby je převažující vokální lineárně kontrapunktické hudební myšlení. Proto se také nevěnovala v 16. století notovým partiturám ani zdaleka tak velká péče jako v období barokního vertikálního melodicko-harmonického stylu v 17. století. Teprve až v druhé polovině 16. století nastal podstatný rozvoj nástrojové hudby, která se poznenáhlu emancipuje od vokální hudby. Mělo to dalekosáhlý význam nejen pro stylizační proces taneční hudby, ale i pro postupující pronikání polyfonní věty s akordickými elementy do nástrojové hudby, pro stále se vyhraňující durumollové citění, které více a více zatlačovalo do pozadí středověké modální tonální citění, dále pro pozvolnou krystalizaci akcentovaného rytmu, jakož i pro taktové členění hudební myšlenky. Naproti tomu ve středověku šlo jen o métrické členění hudební věty a toto členění z velké části převládalo ještě v 15. století.

K osamostatnění nástrojového slohu došlo teprve až v době stylového přelomu z polymelodického do melodicko-harmonického období. Stylový zlom se udál v době působnosti obou Gabrieliů, v době rozvoje italské varhanní hry, anglických virginalistů, francouzských clavecinistů a španělských loutnistů, tedy v době rozvoje akordické klávesové hry. Loutna, cembalo, virginal, clavecin a varhany opouštějí svou sekundární doprovodnou funkci a stávají se nástroji sólovými. Některé party vokálních skladeb nejsou již svěřovány lidskému hlasu, ale jsou obsazovány zpravidla nástroji, které jsou schopny vícehlasé hry, jako např. varhany, klavír a loutna. Zjistíme také opačný postup, neboť ryze nástrojový sloh se přenáší na vokální hudbu a capella školy Ockeghemovy, Josquina Després, Pierra de la Rue a zvláště na benátskou školu. U španělských loutnistů (Luis Milán, Miguel de Fuenllana), italských a německých varhaníků, jakož i u anglických virginalistů se vytvářejí předpoklady k slohovému a technickému osamostatnění nástrojového stylu a k definitivnímu odštěpení od vokálního slohu. V benátské varhanní a orchestrální hudbě (Girolamo Cavazzoni, Claudio Merulo) vznikl *ricercar*, typický italský formový útvar, který již směřuje k barochovskému fugovému typu, kdežto v anglické virginalové hudbě se zase usku-tečňuje rozvoj nástrojové variační techniky. Nástrojová hudba si vytváří v 16. století osobitý způsob notační techniky a praxe v tabulaturách, kterýžto způsob notace je později vystřídán upravenou mensurální notací. Přitom o genetickém vztahu vokální a instrumentální hudby víme toho dodnes málo. To, co víme nestačí k tomu, abychom určili, která je z nich starší. Zdá se však, že se vyvinuly současně, a to za různého vzájemného vlivu a vztahu.

Hudební renesance si vytvořila také nový mensurální notační systém, který byl logickým důsledkem polymelodického hudebního myšlení. Ten se ústrojně vyvinul ze středověkého ekfonetického a chorálního notačního principu, jenž byl závislý na prosodických modech. Značně zjednodušil starší velmi komplikovanou notační praxi tím, že zavedl přehledný a názorný notační systém. Mensurální notace je příznačná a typická právě pro polymelodický styl, i když přešla do barokního melodicko-harmonického stylu. Zde ovšem nabývá s generálbasovou praxí zcela jiného významu a smyslu, zvláště tehdy, když došlo

k přesnému vymezení významu taktové čáry. Na principu mensurální notace spočívá až dosud v podstatě i naše dnešní moderní notace. Tehdy se také vyhranily všechny druhy tabulatur, které rovněž středověk neznal. Rozvoj renesanční notace samozřejmě těsně souvisel s vynálezem a s technickým zdokonalením nototisku.

Vynález *nototisku* a grafické ustálení notového písma měly epochální význam pro distribuci hudby. Od poloviny 16. století proniká hudba zásluhou nototisku nejen do nejširších měšťanských vrstev, ale dokonce se dostává z Itálie a Nizozemí do celého tehdejšího středoevropského prostoru.²³

Závěrem k této kapitole o evropské hudební renesanci možno říci, že kultura evropské renesance byla doslova prostoupena hudbou. Hudba se stala téměř neodmyslitelnou složkou tehdejšího společenského života, jak to ostatně vidíme na tehdejších zánrových výjevech hrajících lidí, zobrazených na četných olejomalbách, rytinách nebo dřevorytech.²⁴ Proto měla také hudba tak významnou funkci nejen při dvorském a chrámovém ceremoniálu, ale i v tehdejších měšťanském životě, ve škole, zkrátka v celém životním stylu a myšlenkovém procesu tehdejšího člověka a intelektuálního světa.²⁵ Její společenská extensita nabyla obrovských rozloh, neboť postupovala zvláště nizozemskou polyfonní hudbou celou Evropu. Nositeli renesanční hudební kultury byly především dvorské panovnické a šlechtické residence, vzdělanci a širší měšťanské vrstvy, města, katedrály, kláštery a školy. Hudba pronikala stále více a více také do širokých lidových vrstev, takže konsum hudby byl tehdy mimořádně velký. Vznikala dokonce významná evropská centra hudební kultury jako např. Antverpy, Bruggy, Brusel, Mecheln, Benátky, Bologna, Ferrara, Florencie, Mantova, Milán, Řím, Londýn, Paříž, Praha, Vídeň aj., což středověk ještě neznal. Došlo také k vytvoření jednotného stylového proudu, který prolínal celou evropskou hudbou, tedy rovněž něco zcela nového a do té doby skoro neznámého, poněvadž předchozí absolutně monodiální chorální styl byl po výtece omezen jen na chrámovou hudbu. Jednotnost stylového proudu, kterou vytvářela nizozemská polyfonie v údobí od konce 15. do sklonku 16. století, nemohly nikterak narušit ani specifické stylové tendence jednotlivých národních hudebních kultur. Evropskou stylovou jednotnost renesanční hudby můžeme proto sledovat téměř ve všech svrchu zmíněných nejdůležitějších centrech evropské hudební kultury. Ta dosáhla svého vrcholu v době působnosti díla Lassova, Palestrinova, Philippa de Monte a Andr. Gabrieliho.²⁶

V této epoše ustupuje do pozadí sukcesivní skladebná technika a je vystřídána simultánní koncepcí a plánovitou kompoziční prací. Po prvé v dějinách hudby se stala zvuková, později též zvukově timbrová, barevná složka hlavním činitelem skladebné tvorby. Tzv. „*ars perfecta*“ v údobí vrcholné renesance převzala sice umění kontrapunktu, ale přivedla jej k dokonalé koordinaci jednotlivých hlasů, k úplnému a stejnoměrnému vyčerpání tónového systému, zkrátka k principu imitačního prokomponování a k vyvážení melodické linie s akordickými vertikálami. V italském madrigalu a v latinském motetu u Orlanda Lassa a L. Marenzia došlo k jakési asimilaci s renesanční polyfonií vrcholného údobí. Byla tu převzata polyfonní norma s hlavní tematickou kostrou, harmonicky a tonálně s chromatikou a enharmonikou s volným použitím disonancí, průtahů a příčností, s větším přesunutím lineární linky na harmonickou vertikálu a výrazově ve formální výstavbě vázané více na textovou předlohu. Melodické antitéze byly spolu s emfatickými pausami zdůrazněny, podobně jako byl zdů-

razněn dvojité kontrast, střídání tempa, menší notové hodnoty, rytmické oživení a zlomy. Tím hudební renesance otevřela netušené obzory dalšímu hudebnímu vývoji. Nový zvukový ideál doby, z něhož vyrostla také skladebná koncepce hudby, byl dán stejnosměrným využitím celého tehdejšího zvukového prostoru. Tím došlo také k individualizaci hlasů, které se stejným způsobem podílejí na skladebné struktuře hudebního díla. Každý hlas skladby se stává samostatnou individuální složkou. V renesanci byl vyzkoušen a vyčerpán takto získaný zvukový prostor ve všech diatonických a chromatických možnostech.

Další přínos renesanční hudby tkvěl ve zcela novém vztahu skladatele nejen k řeči, slovu, básnickému verši, tedy k prosodii, ale i k citovému a představovému obsahu textových předloh. Středověký skladatel neměl ještě bezprostředně vyhraněný smysl pro vztah mezi slovem a tónem (hudbou). Byl k tomu namnoze indiferentní. Naproti tomu renesanční hudba počíná již vyrůstat z mluveného slova („*imitatione delle parole*“). Řeč, mluva („*orazione*“) se stává zdrojem hudby a významným činitelem („*cosa principale*“) tektonického skladebného procesu, i když ještě nedošlo k tak těsnému vzájemnému vztahu mezi slovem a hudbou jako později v raném baroku (florentská *camerata*).²⁷ Skladebná koncepce vyvěrá tedy ze dvou výrazových elementů: ze zvuku a slova. Literární vzdělání a vkus skladatelů v době renesance byl tak vyspělý, jak tomu předtím nikdy nebylo. Generace mezi léty 1520–60, v jejímž čele stál Nicolas Gombert, Clemens non Papa a Willaert, dále pracovala na tradici Josquinové a pod vlivem humanistických tendencí usilovala aspoň o částečné zrovnoprávnění slova a tónu, textu a hudby, tím také o zdokonalení imitační techniky, zvláště v oblasti polyfonního motetového útvaru. Vliv tehdejšího literárního humanismu a obecného humanistického vzdělání můžeme pozorovat, jak uvidíme ještě později, také u Kryštofa Haranta, který byl v tomto směru jedním z typických představitelů pozdně renesančního, humanisticky vzdělaného intelektuála a hudebníka.

Renesanční skladatel a hudebník si vytvořil také nové estetické nazírání a normy, které byly dány novým hudebně teoretickým myšlením a konec konců i novou hudební praxí. Podle Joh. Tinctorise (zemř. 1511), který se stal jako hudební teoretik a skladatel centrální postavou nizozemské hudební renesance, vzniká spolu s „*ars nova*“ nový ideál renesančního skladatele.²⁸ Ideál renesančního skladatele tkvěl především v příjemné melodičnosti a zvukové hutnosti, jimiž musí být náš sluch doslova uspokojen. Již ze skladeb Ockeghemovy generace vyzařuje melodická sladkost „*suavitas*“, což je pro Tinctorise rozhodující hudebně výrazový element. „*Varietas*“ a „*suavitas*“ je uměleckým křemem a ideálem nejen skupiny renesančních skladatelů, ale i skupiny renesančních literátů a výtvarníků. Vytváření jednotného estetického ideálu v jednotlivých uměleckých kategoriích je typické právě pro renesanci.²⁹

V době vrcholné renesance spatřuje Nicola Vicentino (1511–1576), nadšený teoretický vyznavač enharmoniky a chromatiky, smysl a význam harmonie v hromadění konsonancí. Skladba musí být podle něho „*piena d'armonia*“, „*senza povertà di consonanze*“, jinak „*rimarra insipido*“ (upadne do pošetilostí), „něvadž „*gl'orecchi si notricano*“ nebo „*si pascono*“ (si libují) „*di consonanze*“.“³⁰

Základem nové hudební estetiky je empirie, neboť Vicentino mluví o „*la esperienza maestra delle cose*“ (*Libro della theorica*, kap. I.). Tedy všechen zájem tehdejších hudebních teoretiků a skladatelů směřoval k hudební praxi. Název traktátu Nic. Vicentina *L'antica musica ridotta alla moderna pratica* (1555, 21557) je dokladem autorova názoru o organické souvislosti minulosti s přítom-

ností. Přitom byli tehdejší hudební teoretikové naprosto přesvědčeni o tom, že minulost („*antichi*“) daleko překonali. Jejich hudba jim připadala mnohem výrazově bohatší. Tím také byla podle nich mnohem schopnější vzbudit v posluchačích větší a působivější emoce („*per far molto più ricca et abbondante la musica . . . che noi facessimo muovere più gli uditori, che non faceuano gl'antichi*“). Z toho také plyne, že v renesanci byl již zdůrazněn význam slova pro hudbu. Hudba musí ve slově hledat svůj inspirační zdroj. Úkolem skladatele je mimo jiné také „*imitar la natura delle parole*“.

Přitom si však musíme uvědomit, že po stránce estetické se v renesančním slohovém údobí uplatňují především tendence stavebně tektonické a teprve pak výrazově emocionální. Tyto tendence se počínají důrazně uplatňovat zvláště ve stylovém mezidobí, které se utvořilo mezi vrcholnou renesancí a hudebním barokem přibližně v době, jež je ve výtvarném umění a v literatuře označována pojmem stylového manýrismu. Jedna z příčin tkvěla v tom, že tu šlo převážnou měrou o hudbu duchovní, ačkoliv od dob „*ars nova*“ světská hudba zápasila s hudbou duchovní o svou svéprávnou existenci. Hlavní příčina tektoničnosti renesanční hudby záležela v autochtonním hudebním myšlení, dotud ne zcela závislém na mimohudebních představách, vzbuzených textovou předlohou, lépe řečeno na konkrétních výrazových impulsech obsahové slovní a větné náplně. Šlo tu především o hudební stavbu a o povšechné zachycení celkové výrazové atmosféry. Tyto mimohudební, konkrétně výrazové tendence se počínají stylově projevovat až kolem roku 1600, tedy v době nástupu barokního melodicko-harmonického stylu. Na tomto faktu ovšem nic nemění zvukomalebné hříčky nebo ornamentálně melodické prvky, které se v hudbě uplatňují od prvopočátku jejího vývoje. Tedy pro renesanční hudbu mají tektonické zřetele dominantní povahu a vše ostatní má tu více méně sekundární, ne-li dokonce podružný význam.

*

Renesance, jak jsme svrchu zdůraznili, se bouřlivě zrodila v Itálii jako sponzánní, živelná potřeba. Byla pak chladně přenesena na sever Evropy, často bez jakéhokoli vztahu k niternému dění tehdejšího severoevropského člověka. Tak to také vypadalo s českou renesancí. Domácí, český stylový renesanční klasicismus podobně jako italská renesance na české půdě nevytryskly snad z tvůrčího chtění českého člověka, ale byly převzaty jako hotové slohové modely. Všechny shora uvedené charakteristické vlastnosti a znaky evropské, zvláště italské renesance se projevíly, i když v poněkud odlišné a zjednodušené podobě, také na území českých zemí. Přitom italská renesance si razila jen namáhavě cestu k nám, a to ještě se značným časovým zpožděním.

Tím snad nechci říci, že absolutní hodnota české renesance by nebyla velká, byť s ní nepočíná žádná vývojově slohová linie. Její osobitost spočívá především v rozporu domácího tradičního, středověce gotického citění s novými stylovými renesančními podněty. Vývojovou retardací české renesance bychom nemohli pochopit bez znalosti tehdejších komplikovaných českých hospodářských, politických a náboženských faktorů, které v poslední instanci určovaly vztah českých zemí k celkovému evropskému kulturně politickému, historickému a ekonomickému dění v 15. až 17. století. Je proto nanejvýš nutné, abychom se nejprve zastavili u těchto významných kulturně politických a ekonomických činitelů.

Epocha české renesance počíná přibližně v době, kdy nastaly v českém hospodářském systému značné změny a kdy se uskutečňuje přechod od zemědělské malovýroby ke vzniku panských velkostatků, zatímco česká průmyslová výroba zůstává stále ještě v rámci cechovní řemeslné malovýroby. Pouze v západních a severních oblastech Čech a Moravy se rozvíjí textilní manufaktura. Je to doba hospodářského vzestupu českých zemí. Od počátku 16. století se u nás zvyšuje produkce obilí, vzrůstá se plátenická výroba, jsou zakládány velké rybníky, stoupá těžba kovů v Kutné Hoře a v nově objevených jáchymovských dolech. Za této hospodářské konjunktury si vydobývá české měšťanstvo část svých mocenských pozic na domácí šlechtě. Tím byl také posílen i kulturní vzestup těchto vrstev, což můžeme pozorovat na jejich zvýšeném zájmu o výtvarná umění a hudbu (literátská bratrstva).

Ale již v polovině a na sklonku 16. století nastala nová hospodářská krize. Tato krize nebyla snad zjevem izolovaným, nýbrž je to tehdy zjev typicky středoevropský.³¹ V našich zemích se projevil jednak klesáním kupní ceny peněz a stříbra i rostoucím podnikáním českých feudálů jak v oblasti průmyslu, tak i na poli agrárního hospodářství.³² Tato krize postihla především českou drobnou šlechtu, která se octla v hmotné tísní. Únik z neblahé finanční situace hledala pak buď ve dvorské a vojenské službě nebo ve výhodných sňatecích. Kryštof Harant z Polčic byl, jak poznáme ještě později, jeden z těch šlechticů, který byl dobou také hmotně poškozen, proto usilovně bažil po úřední a dvorské kariéře a finančně výhodných sňatecích.

Rozvíjející se české hornictví náhle upadlo vlivem hospodářského ořesu, který byl v Evropě způsoben přílivem drahých kovů ze zámořských oblastí, což vedlo k ohrožení rozvíjející se hospodářské a politické moci měst. Na přelomu z 16. do 17. století, zvláště však v údobí pobělohorském, došlo k hospodářskému, společenskému a politickému úpadku nižší zemanské šlechty, která namnoze provozovala zemědělství ve vlastní režii. Malé vladycké statky nemohly prostě konkurovat s hospodářskými latifundiemi vysoké šlechty, která rovněž provozovala zemědělství ve vlastní režii. Veškerá vláda nad pozemky přešla do rukou nevelkého počtu šlechtických velkostatkářů, kteří tak nabyli také rozhodující politické, hospodářské i kulturní moci. Poddanství a robota byly tím jen utuženy. Současně se počíná uplatňovat drobná městská buržoasie. Především se projevuje její střízlivý realistický názor na život a umění. Uvědomuje se nejen selský lid, ale i řemeslnický proletariát. Na kulturní vzestup těchto společenských vrstev působila nesporně husitská revoluce a tradice husitismu, neboť husitství posílilo jejich vzdělanostní úroveň.

Přitom je jistě podivuhodné, že Praha v době vlády Rudolfa II. dosáhla zdánlivě velkého vnějšího rozkvětu, neboť se stala jedním z nejdůležitějších evropských společenských středisek. Patřila také mezi nejlidnatější středoevropská města. Podle názoru Zikmunda Wintra měla Praha roku 1594 asi 50.000 obyvatel, což je na základě nejnovějšího bádání číslo poněkud přehnané.³³ V předvečer Bílé hory kolem roku 1618 měla Praha asi 3.395 domů a její počet obyvatelstva se okrouhle pohyboval kolem 40.000 lidí.³⁴

V letech 1550—1620 došlo v Praze k velkému rozmachu řemesel a obchodu. Tento rozmach byl ukončen smrtí Rudolfa II. a českým povstáním, poněvadž největším spotřebitelem zboží všeho druhu byl Rudolfův dvůr. Zvláště meziobchod měl v Praze mezinárodní charakter, neboť již na sklonku 16. století si v Praze vydržovaly velké frankfurtské, kolínské, hamburské, italské a fran-

couzské obchodní domy své faktory. Ochodní konjunktura přilákala přirozeně do Prahy množství cizinců, hlavně Italů, Nizozemců, Němců a Angličanů. Nejbohatšími obyvateli Prahy byli židovští lichváři, z nichž zvláště Markus Mardochaj Meyzl, finančník královské pokladny, zaujímal významné místo v obchodním světě rudolfinské Prahy.³⁵

V důsledku této obchodní konjunktury došlo na sklonku 16. a na počátku 17. století k masovému vzestupu cen, k němuž lze stěží najít období. Nesmírné zvyšování cen vedlo pak k drahotě a tím i k nedostatku. Dokonce v letech neúrody bída pražského obyvatelstva se vystupňovala do té míry, že chudí lidé následkem nedostatku měli na pražských ulicích hladem.³⁶

Zajímavý popis Prahy na sklonku 16. století podal Angličan Fynes M o r y s o n (nar. 1566 v Cadby v Lincolnshiru) ve svém cestovním deníku, který vyšel tiskem roku 1617 u Johna Bealeho v Londýně.³⁷ Moryson byl v Praze dva měsíce. Jeho popis českých zemí a Prahy z doby vlády Rudolfa II. je sice místy v detailech nepřesný, ale nicméně výstižný, i když jen suše konstatuje bez zájmu o přírodu a bez estetického hodnocení cestovních zážitků, což bylo typické pro tehdejší renesanční cestopisné spisovatele, jak se o tom ostatně také přesvědčíme v cestopise Kryštofa Haranta z Polžic. Moryson konstatuje, že pražské ulice jsou nečisté, plné splašek, nedlážděné, takže město se jeví cizímu pozorovateli jako jediné smetiště. Domy jsou stavěny podle slovanského vzoru ze dřeva s nízkými střechami. Ve městě se mluví česky a německy. Čechové se podle něho oddávají nezřízenému pití, také ženy propadají opilství.³⁸

Po tom, co tu bylo ve stručnosti řečeno o českém společenském životě na sklonku 16. století, položme si nyní otázku, jak se nám jeví česká společnost 16. století v jejím denním životě, životní filosofii a životním stylu? Možno říci, že do české společnosti proniká sice opožděně, ale neméně důrazně renesanční hedonismus, požívačnost, sklon k obžerství, realistický až naturalistický postoj k životu. Opak toho, čím se vyznačovala česká středověká společnost, zvláště v husitském údobí. Nalézáme tu do jisté míry přibližný obraz životního hedonismu, jak jej známe z evropské renesanční literatury (François R a b e l a i s, *Gargantua et Pantagruel* z roku 1542, později také Hans Jacob Christoffel G r i m m e l s h a u s e n, *Simplicissimus* z roku 1668) a malířství (zvláště Pieter B r u e g h e l). Rozmařilost české, zvláště šlechtické společnosti byla v 16. století tak velká, jako snad nikdy předtím v českých dějinách.³⁹ Je až neuvěřitelné, co všechno Čechové v 16. století denně snědli a vypili. V tehdejší době se obecně říkalo, že Němci nemají soupeře v chlastu a Češi zase ve žraní.⁴⁰

Předbělohorskou českou společností výstižně charakterizuje Josef P e k a ř i slovy: „*Hmota vítězí krátcie nad duchem, takže se nevyhneme otázce, odkud hluboká vroucnost náboženská této peridy? Ale i tu vnucuje se pochybám kus vysvětlení: zdá se, že Pána Boha měli také proto, nebo z velké části proto, aby, kde potřeba, nahradil jejich neschopnost činu, aby pomohl, kde nechtělo se člověku, aby si pomohl sám! Nevím, nekřivdím-li předkům našim takovým výkladem, ale vnucuje se často, vidíš-li bezradnou schoulenost té doby, svijející se v modlitbě před Hospodinem, i tam, kde by jistěji pomohl čin, čin nelekející se oběti krve nebo statku.*“⁴¹ Pekař cituje kritiku české společnosti staroměstského měšťana, satyrika Michala Pěčk y z Radostic, který byl roku 1618 jako Čech zpronevěřil vlasti vypovězen ze země. Ovšem kritika Pěčkova je naprosto neobjektivní, poněvadž je nesená zaujetím proti všemu českému, takže jeho škodolibost vzbudila obecný nesouhlas. Zvláště jeho dva latinské pamflety, které

napsal o bitvě na Bílé hoře na pokořeně Čechy pod pseudonymem Petra Rybaldy Peruána a Reinolda Guisca (*Satyrarum liber prior et Elegiarum atque epigramatum liber posterior*, z roku 1622). První z nich byl spálen katolickou správou, druhý zase ironickou formou chválil Čechy, ale ve skutečnosti podával jejich zavile nesrdečnou kritiku. Nicméně se tu dočteme kus trpké pravdy. Čechové sice chtějí napodobit své husitské předky, ale nedostává se jim ani jejich síly, ani odvahy, ani moudrosti, ryzosti, udatnosti a konečně ani jejich válečného umění. Vše je jen zdánlivý klam; když přijde do tuhého, projeví nerozhodnost, kolísavost a váhavost, tedy vlastnosti, které tak tragickým způsobem nepochybně vedly k drtivé porážce na bělohorských pláních.⁴²

I po stránce jazykové nebyl tehdy v Čechách utěšený stav. Byl rovněž důsledkem české slabosti. Náš předbělohorský stát byl stát českoněmecký. Bilingvismus, dokonce mnohojazyčnost, byl v tehdejší kosmopolitické době zjev zcela běžný. Král používal v interních poradách a dopisech němčiny nebo románských jazyků, ve věcech úředních češtiny a němčiny. České věci mu však musily být vyloženy úředníkem. Ferdinand I. prožil své mládí ve Španělsku a Nizozemsku, neuměl ani dobře německy, ač používal němčiny a latiny. Česky se nikdy nenaučil. Z předbělohorských Habsburků jedině císař Maxmilián II. znal poměrně dobře česky.⁴³ Naproti tomu císař Rudolf II. mluvil téměř výhradně německy, a to i ve styku s českými stavy nebo s deputacemi protestantů a Českých bratří. Česká řeč mu činila značné obtíže, zvláště při sněmovních jednáních. Soukromá korespondence Rudolfa II. byla německá nebo španělská.⁴⁴ Dvorním jazykem byla téměř výhradně italština, zvláště v době, kdy se stala milenkou Rudolfa II. Kateřina Stradová, krásná dcera dvorního antikváře, Itala Jakuba Strady. Tehdy u pražského dvora skoro zanikl nejen český jazyk, ale i všechna česká kultura utrpěla značnou úhonu. Přítomnost císařského dvora v Praze neměla proto hlubší vliv na rozvoj české literatury a umění, ačkoli u dvora žilo množství věhlasných učenců a umělců. Také císař Matyáš neovládal češtinu, a to už proto, že po dobu své vlády sídlil převážně ve Vídni a do Prahy přijížděl jen ke krátkým návštěvám, takže nikdy nesrostl s českým společenským, kulturním a politickým prostředím. Hovořil pouze německy a latinsky.⁴⁵

Jazykový zákon z roku 1615 chtěl čelit rostoucí germanizaci země. Ale i v této věci byli Čechové slabí a nerozhodní. Dokonce v letech 1618–1619 připustili němčinu i na český sněm.⁴⁶ Zimní král Friedrich Falcký za své jednoleté vlády v Čechách byl obklopen veskrze jen německým dvorem. Neznal ani slova česky. Dokonce jeho manželka královna Alžběta se chovala ostentativně odmítavě k českému živlu a často projevila neváznost vůči českému obyvatelstvu Prahy.

Ferdinand II., zapřísáhlý odpůrce všeho českého, který si svou zášť nastřídal za několik generací habsburského rodu, byl představitelem a prototypem nejen svého původu, ale celého římskokatolického hnutí, které bylo nedílnou součástí tehdejšího evropského politického dění. Zda ovládal češtinu, nelze přesvědčivě doložit. Když přijel roku 1627 o velikonočním týdnu s císařským dvorem z Řezna do Prahy, byl přítomen provedení pašijí ve svatovítském chrámu, které byly zpívány česky. Příštího roku navštívil spolu se svou chotí Annou jezuitskou kolej, kde oba manželé oslovil česko-slezským nářečím Moravan Tobiáš Arnold. Ale to jsou jen nepatrné důkazy toho, že Ferdinand II. snad trochu česky rozuměl.⁴⁷

Jak byla Praha tehdy poněmčena, o tom svědčí nejlépe skutečnost, že z Prahy se vystěhovalo v letech 1624–27 z náboženských motivů na 400 měšťanských

rodin. Z toho dobrá polovina byli Němci. Mezi 19 nejbohatšími, kteří měli 50.000 kop jmění, což v našem pojetí byli milionáři, měli české jméno sotva dva nebo tři. Luteranismus poněmčil i část české šlechty. Od roku 1628 se stala němčina rovnocenným jazykem s češtinou a hlavním jazykem sněmovního aktového materiálu.⁴⁸

Po náboženské stránce vypadal stav v Čechách v době předbělohorské přibližně takto: nekatolíkům byla zdrcující většina, kdežto katolicismus se vznášal pouze ve vyšší šlechtě, zvláště v panském stavu. Arcibiskupské údaje k roku 1589 uvádějí, že v zemi je 300 katolických far; k roku 1597 bylo jich již 330. Poněvadž všech far v Čechách bylo 1225—1366, pak z toho lze soudit, že katolíků bylo v zemi pouze jen jedna čtvrtina nebo pětina, což se zdá Pekařovi nepravděpodobné, poněvadž arcibiskupská zpráva hovoří již k roku 1575 o 304.000 osobách katolického vyznání. To by zase znamenalo, že v zemi byla asi jedna sedmina katolíků.⁴⁹ Na druhé straně zase stála absolutní většina nekatolického národa proti katolické menšině, která však měla rozhodující moc ve svých rukou. To, co jí chybělo číselně, nahrazovala velkou vahou osobností, podporovaných králem.

Tato zdrcující převaha nekatolíkům nad katolíky v českých zemích byla nepochybně také jedním z důsledků katastrofy, která stihla jednotu západního křesťanstva na sklonku 16. a na počátku 17. století. Proto se papežská diplomacie rozhodla prostřednictvím svých nunciů k drastické rekatolizaci českých zemí. A tak za vlády papeže Klimenta VIII. (1592—1605), později za vlády Urbana VIII. (1623—1644) ve vznikající barokní epoše se opětovně uplatňuje kulturní prvenství Říma a papežské kurie.⁵⁰ Svědectvím nového zostřeného kursu papežské politiky na sklonku 16. století se stala právě pražská nunciatura.⁵¹ Odtud se staly české země důležitým centrem rekatolizační akce, z něhož se mělo šířit katolictví do všech zemí severní Evropy. Vliv papežského nuncia Philippa Spinelliho byl na císaře Rudolfa II. zvláště v letech 1598—1603 přímo démonický. Císař si často při audiencích stěžoval, jako by byl okouzlen Spinellim, který na něho, jak říkal, vdechl zlého ducha. Nakonec Spinelli přesvědčil slabého panovníka, že je obklopen samými kacířskými zrádci a tak jej vyprovokoval k akcím proti českým nekatolíkům.⁵²

Za této situace vyšel roku 1602 z české kanceláře tzv. *o b n o v e n ý v l a d i s l a v s k ý m a n d á t*, neslýchaně ostré nařízení proti utrakvistům, které se stalo повеlem k pronásledování Bratří a k odstranění kněží podobených, nedozrálých arcibiskupem. Zostřený boj proti nekatolíkům byl tak pronikavý, promyšlený a díky Ph. Spinellimu tak diplomaticky prohnáný, že např. Karel Štíglouk se ve své svrchu citované knize dokonce táže, zda by se pouze tímto ideologickým bojem nebylo podařilo zdolat české země i bez vítězství na Bílé hoře, a to za pomoci císaře, šlechty, kněžstva a úřadů, jak k tomu nalezneme obdobné příklady v Polsku, Rakousku, Uhrách a snad také i ve Francii. Vždyť české povstání bylo posledním, marným pokusem odvrátit toto nebezpečí, které se tehdy přímo osudovým způsobem řítilo nejen na české země, ale i na značnou část Evropy.⁵³

Nekatolíci byli v době Rudolfova Majestátu roku 1609 seskupeni do čtyř táborů a skupin: na prvním místě stáli ortodoxní *l u t e r á n i*, k nimž se hlásili němečtí a poněmčelí stavové v čele s hr. Jáchymem Ondřejem Šlikem, Janem ze Sezimova Ústí (panem Oušteckým), Janem z Talmberka a německým obyvatelstvem země. Střed tvořili tzv. *n o v o u t r a k v i s t é*, příslušníci smířlivého

melanchtonství, vždy ochotní k ústupkům pro zachování náboženské jednoty. Na levici stáli stoupenci kalvinství. Samostatnou a vyhraněnou skupinu tvořila Jednota bratrská, která se od roku 1608 počala přiklánět ke kalvinismu. Tato roztržštěnost nekatolíků, kteří v Čechách tvořili 90 % všeho obyvatelstva a na Moravě asi 85 %, způsobovala jejich politickou slabost, jež se v době následující, jak uvidíme ještě později, tak hrozně vymstila.⁵⁴

V době Majestátu se hlásilo v Čechách ke katolictví jen něco málo přes 10 % všeho obyvatelstva. Když vezmeme za základ Pekařův odhad, že předbělohorské Čechy měly asi 2,000.000 obyvatel, tedy z toho bylo něco přes 200.000 katolíků. Příslušníků Jednoty bylo asi 3–4 %, tj. asi 60–80.000 osob, ostatních nekatolíků bylo přibližně 86–87 %, tedy něco přes 1,700.000 osob.⁵⁵ Přitom nutno zdůraznit, že rozhodující vliv tu neměla snad novoutravistická majorita, ale minorita — na jedné straně katolíci, na druhé Čeští bratři a ortodoxní luteráni. Projevil se tu známý sociologický jev, že minorita je zpravidla aktivnější, uvědomělejší, bojovnější a ideově průraznější než majorita.

Tomáš V. Bílek našel podle úředních zpráv, že v Čechách v prvních letech po bitvě na Bílé hoře bylo ještě na 200.000 nekatolických poddaných, tj. jedna pětina ze zbylého obyvatelstva.⁵⁶ Z nich tehdy prchlo aspoň 30.000 za hranice.⁵⁷

Tím bychom v největší stručnosti vyčerpali obraz náboženských poměrů v předbělohorských a pobělohorských Čechách a na Moravě. Nyní obraťme ještě naši pozornost ke vzdělanostním poměrům v českých zemích v údobí renesanční kultury a v době života Kryštofa Haranta.

Poměrně na dosti dobré úrovni bylo v 16. a na počátku 17. století v Čechách školství a školní výchova. Na tehdejších školách v Praze i na českém venkově působili výborní učitelé. V Praze bylo celkem 16 škol, v Kutné Hoře a Boleslavi byly dvě školy. V každé z těchto škol vyučovali nejméně dva učitelé, někde tři až pět učitelů. V Hradci Králové bylo umístěno dokonce šest učitelů. K učitelskému povolání bylo nutné, aby budoucí učitel získal v Karolinu bakalářskou hodnost. Rektor pražského vysokého učení jmenoval městské učitele a z jejich řad si také vybíral profesory v Karolinu. Odtud byli učitelé většinou velmi vzdělaní mistři svobodných umění, někteří z nich vynikli jako renomovaní spisovatelé. V městech vedle svého učitelského povolání vykonávali funkce městských písařů, radních nebo farářů. Podle Stránského mělo tehdy naše školství tak vysokou úroveň, že prý žádný evropský národ se podobnými školami nemohl honosit. Také vysoké učení pražské mělo tehdy pozoruhodnou úroveň. V 16. století bylo prostoupeno humanitními ideami zásluhou učených mistrů, i když v údobí předbělohorském a zvláště pobělohorském velmi utrpělo neklidnými válečnými událostmi a persekcemi po bitvě na Bílé hoře.⁵⁸ Že české školství mělo tak vyspělou úroveň, bylo především zásluhou českých protestantů, kteří pečovali nejen o české školy, ale i o vysokou vzdělanostní úroveň učitelů.

Rovněž celková inteligence obyvatelstva země byla díky dobrému školství značná. V rudolfínské době snadno najdeme měšťany, kteří četli v originále Homéra, Horacia, Virgila, Ovidia, Anakreonta aj. Skládali dokonce řecké a latinské básně. V českých měšťanských rodinách v 15. až 17. století nalézáme na tehdejší dobu značné početné soukromé knihovny. Již v polovině 16. století v důsledku stále se rozšiřujícího knihtisku a stoupající životní úrovně měšťanských rodin měl leckterý pražský i venkovský měšťan ve své domácí knihovně

až 200 knih, což při tehdejší poměrné drahotě knižních výtisků byly knihovny značné velikosti. Ale i u chudých a drobných lidí nalzááme knihy, ovšem ve značně menším počtu, což je však neklamný důkaz pozoruhodné vzdělanostní úrovně tehdejšího českého člověka.⁵⁹

To je zhruba obraz hospodářských, společenských, politických, náboženských, kulturních a vzdělanostních poměrů v českých zemích v 16. a 17. století, v nichž žil, tvořil a duchovně se vyvíjel Kryštof Harant z Polžic a Bezdruzic. Naším úkolem bude především zjistit, v jaké umělecko-historické a slohové situaci se v českých zemích vyvíjel skladatelský a umělecký profil Harantův. Položme si proto otázku, do jaké míry se tehdejší české umění a kultura vůbec vyrovnaly s evropským kulturním a uměleckým vývojem a co tomuto vývoji daly české země osobitého a myšlenkově svébytného.

Husitská nábožensko-politická ideologie, která svým středověkým, pozdně gotickým dogmatismem zcela zaujala český duchovní život a filosofické myšlení, způsobila, že se do Čech dostala renesanční kultura téměř s půlstoletým zpožděním. Ovšem tento zjev není snad typický jen pro české země, ale je příznačný např. i pro Německo a rakouské země. Renesance byla obecně v Čechách přijímána s nedůvěrou. Teprve v druhé polovině 15. století, v době vlády Jiřího z Poděbrad (1458–1471), kdy se český stát po husitských bouřích hospodářsky restauruje, vytvářejí se příznivé podmínky k přijetí nové evropské kultury. Je sice pravda, že ještě v době vlády prvního Jagellovce Vladislava II. (1471 až 1516) doznívá v českém výtvarném umění a architektuře gotika (vladislavská gotika), ale již kolem roku 1500, především v době vlády Ludvíka (1516 až 1526) a za prvních Habsburků proniká nesměle do Čech vyspělá kultura italské renesance se západoevropským reformačním humanismem (Luther, Erasmus Rotterdamský, Canisius, Melanchthon).⁶⁰ Ovšem tento vývojový proces trval dlouho. Česká reformace po náboženské odluce způsobila dočasné kulturní odtržení většiny českého národa od západní kultury. Ale i to nebylo nikterak důsledné, poněvadž právě tehdy jezdila česká šlechtická akademická mládež studovat na západní university. Nicméně stále docházelo k onomu osudnému zpoždování české kultury za kulturou evropskou. Odtud také nemohl český národ prožít velké údobí renesance jako aktivního spolutvůrce na české domácí kultuře. Toto zpoždění můžeme konstatovat jak v oblasti výtvarného a hudebního umění, tak i v oblasti českého písemnictví 16. století. Česká křesťanská reformační myšlenka pro svou dogmaticčnost, didaktickou tezovitost a mravní horlení se nedopíná k smělým uměleckým výbojům. Projevy předních českých náboženských spisovatelů nemají v této době inspirační velikost a výrazový patos. Přitom je nepochybné, že např. Čeští bratři jako Husovi ideově uvědomělí pokračovatelé dali této době Kralickou biblí pevný ideový a kulturní základ, na němž se mohla, ovšem za příznivých politických a ekonomických poměrů, dále zdárně vyvíjet česká osobitá duchovní kultura. Slibný vývoj byl násilně zastaven bělohorskou katastrofou, která pak na půldruhé století zcela ochromila český kulturní život.

V oblasti výtvarného umění proniká do Prahy italská renesance teprve soustavně od poloviny 16. století za prvních Habsburků Ferdinanda I. (1526 až 1564) a Maxmiliána II. (1564–1576) a tím také mění podstatně její středověkou tvářnost. Byl to především císařský dvůr za Rudolfa II. (1576–1611), který dává svými objednávkami a soustředěním italských a nizozemských rene-

sančních umělců podnět k invazi renesančního a raně barokního umění do Prahy a do Čech vůbec.⁶¹

Tato invaze nové kultury přinesla nejen nový umělecký, ale i nový životní styl, především nové společenské zvyky italsko-španělské provenience, jež pozemnáhu prostupují do všech vrstev národa. S nimi se dostává k nám také nové umění, nový кроj, nová móda a nová životní filosofie, která je tehdy velmi atraktivní a lákavá, neboť staví proti protestantskému puritanismu požitkářskou radost ze života. Tímto novým životním stylem byla především zasažena česká šlechta, která se rychle hispanizuje, italizuje a přestupuje ke katolictví. Napodobuje v něm dobovou módu pražského dvora Rudolfa II. Tehdy se totiž stala Praha pozoruhodným dějištěm kulturního rozmachu zásluhou císařského dvora, který se přestěhoval roku 1582 z Vídně do Prahy i se španělským vyslancem a papežským nunciem. Po prvé od vlády Karla IV. byla Praha trvalým sídlem římského císaře a důležitým kulturně politickým a uměleckým centrem střední Evropy, kde se stýkaly a prolínaly intelektuální vlivy evropského severu a jihu. Zvláště v umění nabyla tehdy Praha mezinárodního významu a věhlasu.

Rudolf II. bydlil od roku 1583 nepřetržitě až do své smrti roku 1612 na pražském hradě. Postupně si tu vybudoval velký a honosný císařský dvůr s cennými uměleckými sbírkami.⁶² Žil sice v Čechách a v Praze téměř 30 let, ale v nitru zůstal cizincem, obklopeným rovněž cizinci. Nevěnoval proto pozornost ani českému kulturnímu úsilí, ani hospodářskému rozkvětu země. Byl vášnivý sběratel. Jeho sbírky vynesly Praze pověst nejbohatšího muzea v Evropě. Přitom kultura na Rudolfově dvoře byla směsicí tehdy vrcholného vědeckého úsilí s alchymicko-astrologickými pavědami, což bylo pro tehdejší dobu nanejvýš příznačné. Ale toto vědecké a umělecké centrum pražského dvora bylo vinou českého kulturního prostředí zcela izolováno od ostatního českého intelektuálního dění. Jeho trvalý pobyt v Praze, kde sídlil ve skutečnosti pouze jako německý císař a nikoli jako český král, byl pro českou otázku osudný. Praha byla tehdy centrem mezinárodní politiky, v níž se stala česká otázka předmětem zvýšeného zájmu, zvláště zásluhou papežských nunciů. Ti tu rozvinuli velkorysou diplomatickou akci v duchu protireformace a rekatolizace země, směřující k boji proti českým kacířům a české politice. A v tomto společenském a politickém klimatu se také vyvíjelo umění rudolfínské doby.⁶³

Stalo se to právě v době, kdy ve výtvarném umění, podobně jako v hudbě došlo ke slohové krizi obsahu a formy, tím ovšem i k přerodu umělcovy mentality. Tehdy totiž vzniklo nové barokní umění jako reakce katolického světa na zpozanštělou renesanci. Došlo také k osvojení nového formálního uměleckého výrazu.

V našich zemích na rozhraní dvou myšlenkově tvárných systémů vznikla zajímavá směs renesančních residuí a dosud stylově nevyhraněných barokních prvků, podobně jak tomu bylo v tehdejších evropském umění vůbec. Zvláště v architektuře dosud vegetovaly vrcholné římské renesanční formy z první poloviny 16. století, značně uvolněné Michelangelem, zatímco v pompézním benátském umění a v přísnějším umění milánském a janovském se stále uplatňoval akademický klasicismus. V Římě vznikl vlivem Palladiovým, Michelangelovým a pod papežskou patronancí nové nastupujícího katolicismu římský barok, zvláště v díle Madernové a Portové.

K první podstatnější invazi renesanční italské architektury do českých zemí došlo na sklonku první poloviny 16. století. Po velkém pražském požáru roku

1541 počíná k nám již soustavně pronikat italská renesanční architektura. Projevilo se to jmenovitě ve světských zámeckých a měšťanských stavbách, ve fortifikační, palácové, radniční a zahradní architektuře, kdežto chrámová architektura si stále ještě uchovala středověký gotický charakter. Dokonce možno říci, že česká domácí architektura si podržela až do počátku 17. století základní středověké tektonické pojetí. Pouze ve vnější výzdobě se projevují již renesanční prvky. Odtud měla česká renesanční architektura převážně eklektický ráz. Na konci 15. a na počátku 16. století působí v našich zemích středoitalská renesance. Zvláště v letech 1589—1597 se u nás počal vydatně uplatňovat italský renesanční sloh, především v zámeckých arkádových residencích v Čechách i na Moravě (např. Pardubice, Litomyšl, Opočno, Český Krumlov, Jindřichův Hradec, Bučovice, Telč, Velké Losiny, Moravská Třebová aj.). Již na sklonku 16. století se tu kříží gotické a renesanční architektonické útvary s prvními stopami barokního slohu.⁶⁴ Největší počet renesančních architektur, tehdy ovšem již anachronických, byl vybudován v Čechách a na Moravě italskou uměleckou imigrací teprve až v době přibližně od roku 1590 do bitvy na Bílé hoře. Výjimku tvořily pouze budovy, které svým stylem se blížily buď německé renesanci nebo vznikajícímu římskému baroku.⁶⁵

Současně s renesanční architekturou proniká k nám v 16. a v první polovině 17. století v malířství a v plastice italský, nizozemský a německý manýrismus. Deskovou malbu nahrazuje malba na plátně, zvláště renesanční portrét. Dřevěná gotická plastika ustupuje do pozadí a na náhrobcích se rozvíjí kamenná plastika (náhrobky v chrámu sv. Víta v Praze). A tak byl středověký gotický styl na naší půdě poznenáhlu ztvárňován renesančním stylovým citěním, i když zcela nevymizel, což můžeme pozorovat ve všech druzích tehdejšího výtvarného umění, ale i tento jev není snad něco specificky českého.⁶⁶

V tomto umělecko-historickém, stylovém a společenském ovzduší vznikly také proslulé sbírky Rudolfa II. na pražském hradě. Podívejme se poněkud blíže na jejich obsah, rozsah i slohovou náplň, poněvadž v jejich umělecké atmosféře se pohyboval, žil, intelektuálně a duchovně se vyvíjel Kryštof Harant z Polžic, který právě v době jejich největšího rozmachu působil u císařského dvora v Praze.⁶⁷

Sbírky Rudolfa II. patřily v 16. a 17. století k tehdejšímu typu uměleckých pokladnic (*Kunstkammer*), které obsahovaly nejen projevy lidského uměleckého důmyslu (*artificialia*), ale i pozoruhodné přírodní zvláštnosti a zrůdnosti (*naturalia*). Tento zvláštní a kuriózní soubor souvisel, což bylo v 16. století zcela běžné, s klenotnicí a osobním císařským uměleckým pokladem, jenž byl od nepaměti chápán nejen jako projev majestátu, ale zároveň i tajemné vladařské moci. Hlavní stylový profil Rudolfovy galerie tvořil *manýrismus*, přechodné stylové údobí mezi vrcholnou renesancí a počátky baroku. Duševně chorý Rudolf II. chápal umělecká díla jako mikrokosmos a umělce zase jako „*vynalézavého průvodce podivuhodným světem plným překvapení a záhad, krásy a neznámých tajemství . . .*“ „*V duchu manýrismu žádal především spojení krásné formy a myšlenkové invence, neboť jej zajímal nejen krásný tvar, ale také hlubší alegorické vrstvy filosofického smyslu, který ukládali manýristé do svých výjevů. Tento podivný, nejistý a nemocný mocnář oceňoval velikost uzavřených uměleckých zjevů, ale podporoval také netradiční hledání nových uměleckých možností*“ (Arcimboldo).⁶⁸

Rudolf II. sbíral prostě všechno. Vedle závěsného malířství, které zaujímal

přední místo v jeho sbírkách, shromažďoval také antické, renesanční a soudobé plastiky, dále mince, kameje, gemy, naturalie, díla šperkařského umění, rozličné instrumenty, měřicí a astronomické přístroje, hodiny, přírodní unikáty, zrůdy, originální nádoby apod. Rudolfovo sběratelství bylo typickým projevem nového manýristického estetického nazírání, jež bylo příznačné pro sklonek 16. a počátek 17. století.⁶⁹ Sbíral především malířská díla, zastoupená všemi druhy obrazových typů a námětů italských a zaalpských nizozemských a německých malířů, což vhodně odpovídalo také slohové orientaci tehdejší dvorské kapely v Praze. Zvláště si vysoce vážil děl Petra Brueghela, Albrechta Dürera a s velkými finančními obětmi si obstarával díla italské renesance a manýrismu.⁷⁰

Rudolfova sběratelská vášeň se zaměřila zvláště k pracím osobité tzv. pražské školy, na jejímž charakteru se podíleli příslušníci různých národností, jako např. nizozemští sochaři Hans de Monte z Haagu a Antverpan Bartholomeus Spranger, kovolitec Adrien de Vries, rovněž z Haagu, malíři Švýcar Josef Heintz a Nizozemec Roelant Savery, krajinář Peeter Stevens, miniaturista Joris Hoefnagel, rytci a malíři Egidius Sadeler, Hans Vredeman, F. Boosche, Matyášův dvorní malíř Lukas van Valckenborgh, zvláště pak Němec Hans von Aachen z Kolína nad Rýnem, který se oženil s dcerou polyfonika Orlanda Lassa Reginou aj.⁷¹ V Rudolfových sbírkách byla nejvíce zastoupena italská malířská díla, zvláště Benátčané (Tizian, Veronese, Tintoretto, příslušníci rodu Bassano), dále florentská vrcholná renesance a parmský manýrismus (Andrea del Sarto, Fr. Parmegianino), pak římský barok (mistři z okruhu Caravaggiova, Gentileschi a Manfredi), boloňská (Guido Reni) a neapolská škola (Španěl Jusepe Ribera), novobenátský směr (F. Fetti) aj. U dvora žili také italští plastikové a zlatníci, především členové italských rodů Abbondio, Strada a Miseroni. Nizozemské umění bylo reprezentováno jmény Joss van Cleve, Petr Brueghel, Frans Floris, Antonis Mor, Fr. Pourbus aj. Vlámské umění zastupovala slavná díla Rubensova, Fr. Snydersova a Cornelise Vose. Německou renesanční malbu představovali Cranach, Dürer, Altdorfer, Holbein, Adam Elsheimer aj.

Po stránce tematické převládala zprvu mytologie, poměrně málo bylo náboženských motivů. Rovněž značnou převahu tu měl antický starověk s četnými erotickými náměty, což nejvíce vyhovovalo Rudolfovu osobnímu vkusu. Avšak přece jenom italské umění udávalo hlavní tematický směr. Později dodávaly malířům Rudolfovy doby jako hlavní motivický materiál tehdy vysoce aktuální války s Turky, zvláště na uherských bitevních polích. Rovněž alegorický a symbolický element se dostal do výtvarné tvorby tehdejších dvorních malířů. V Rudolfových sbírkách bylo také mnoho kopií a fals, ponejvíce mezi italskými autory, nejméně mezi nizozemskými. Rudolfovy sbírky byly umístěny ve španělském a německém sále.

Rudolfova galerie byla však přece jenom mnohem více umělecká pokladnice (Kunstkammer) starého typu. Spíše tu šlo o jednu z prvních, sice ještě ne zcela vyhraněných forem přehledně uspořádané obrazárny, galerie, která tehdy nesporně patřila k největším a k nejkrásnějším světovým obrazárnám vůbec. V prvním desetiletí 17. století měla asi 1.300 obrazů, na půltisíce plastik a na tisíce uměleckých předmětů všeho druhu. Měla vyhraněný soukromý charakter, o čemž svědčila také její nesystematičnost, která byla výrazem subjektivních zálib svého sběratele.⁷² Dnes z této velkolepé galerie zůstalo pouze nevelké torzo, poněvadž Rudolfovy sbírky byly rozchváčeny loupežemi, přemístěním do Vídně, dražbami, prodejem a nakonec i soustavným ničením.⁷³

U Rudolfova dvora se také pěstovaly přírodní a lékařské vědy, matematika, mineralogie, především astronomie, ale i pseudovědy jako astrologie, alchymie a magie. Mezi vynikajícími vědci zaujímali přední místo astronomové Tycho de Brahe a Jan Kepler, pak dvorní lékař a mineralog Anselmus Boetius de Boot, astronom Franciscus de Padoanis, z domácích učenců hvězdář a přírodovědec Tadeáš Hájek z Hájku a tělesný lékař císaře Rudolfa II., anatom Jan Jesenský (Jesenius). Z neblaze proslulých dobrodruhů a pseudovědeckých šarlatánů astrologů a alchymistů působili od roku 1584 na pražském císařském dvoře především Angličané John Dee (narozen r. 1527) a jeho nástupce Edward Kelley (narozen r. 1555), pak Jan Jindřich Müller z Mühlenfelsu, Tadeáš Budek (Budecius), Jakub Horčický (Sinapius) z Tepence, Němec Filip Jakub Gürstenhöfer ze Štrasburku, Polák Michal Sędziwój, autor proslulého alchymistického díla *Novum lumen chymicum* (vyd. až 1702 v Ženevě), který založil své alchymistické pokusy na poznatcích anglického alchymisty Setona.⁷⁴ Dále tu žil pavědec Alessandro Scotto aj. Také dva tělesní lékaři císaře Rudolfa, Michael Mayer a Martin Ruhland, se zabývali alchymii.⁷⁵ Sám Rudolf II. se věnoval vedle malířství a stolařství též chemickým pokusům, astrologii a alchymii. Tehdy pěstoval alchymii nejen Rudolf II., ale celá řada tehdejších panovníků a vysoké šlechty. Patřil k nim např. příslušník staré české šlechtické rodiny Bavor Rodovský z Hustiřan, poučený vykladač Trismegistovy filosofie.

Podle nedoložené pověsti bydlili Rudolfovi alchymisté v tzv. Zlatnické uličce (dnes Zlatá ulička), jež tvoří slepý komunikační prostor mezi věží Daliborkou na východní straně a bývalým klášterem sv. Jiří s přílehlou novou Bílou věží na západní straně. Na severní straně je tato ulička uzavřena pozdně gotickou hradbou spojující obě uvedené věže. Na jihu je pak ohrazena starou románskou hradbou Hradu. Severní stěna uličky je zastavěna řadou 16 domků čp. 13 až 28. Jsou to domky různého stáří, výšky, tvaru a stavební techniky. K postavení těchto domků, které byly původně obývány hradními střelci, jak ustanovil Rudolf II. roku 1597, došlo až během 17. století. Podle všeho tu bydleli také dvorští zlatotepci, pak vězeňští dozorcí, kteří si tu založili malé krámky, kde prodávali vězňům z Bílé věže různé předměty. Jejich zákazníci byli šlechtičtí a jiní vězňové. Zlatnická nebo Zlatá ulička byla prodlením doby opředena různými legendami a nedoloženými pověstmi, které nedávno rozptýlil Emanuel Poche svými podrobnými archivními výzkumy.

Rovněž v české literatuře došlo k opožděnému navázání na evropskou renesanční literární kulturu, poněvadž domácí písemnictví žilo vlivem svrchu uvedených faktorů v jakési domácí myšlenkové a tím i stylové izolaci. Česká renesanční a raně barokní krásná literatura, zvláště prozaická, se plně nerozvinula. Omezila se z velké části pouze na překladatelskou činnost, především z řečtiny (Václav Písecký, Řehoř Hrubý z Jelení). Také dramatická tvorba nedosáhla vyšší stylové úrovně. Vzniklo několik školských her biblického obsahu, do nichž nesměle pronikaly lidové prvky (latinská historická hra Jana Campana Vodňanského, velikonoční hry s hudbou Šimona Lomnického z Budče, anonymní hry o Šalamounovi, Sedlském masopustu z roku 1588 apod.). Osobitý charakter dosáhla satiricko-didaktická literatura, podávající tendenční obraz tehdejší české společnosti (Mikuláš Konáč z Hodíškova, *Knihy o hořekování a naříkání Spravedlnosti* z roku 1545, Vavřinec Leander Rvačovský, *Masopust* z roku 1580). Ve smyslu renesanční touhy po poznání dalekých světů se velmi utěšeně rozvinula česká cestopisná literatura, o níž podrobněji

pojednáme až v souvislosti s Harantovým cestopisem do Svaté země. Mnohem závažnější než krásná literatura je v této době literatura nauková a vědecká, která byla výsledkem renesančního studia historického dění a přírodních jevů. A tak k značnému rozvoji dospěla především historická a letopisecká literatura (Bartoš Pisař, *Pražská kronika* z let 1524—1526, Bohuslav Bilejovský, *Česká kronika* z roku 1537, Václav Hájek z Libočan, *Kronika česká* z roku 1541, Daniel Adam z Veleslavína, *Kalendář historický* z roku 1578, *Kroniky dvě o založení české země* z roku 1585 aj.). Pěstuje se také genealogie a heraldika (Bartoloměj Paprocký z Hlohola, *Zrcadlo slavného markrabství moravského* z roku 1593, *Diadoch* z roku 1602 a *Stambuch slezský* z roku 1609). Poměrně vysoké úrovně dosáhla právnická literatura (Viktorin Kornel ze Všehrd, *Knihy devatery* z roku 1499, Mistr Briekví z Licka, *Knihy městských práv* z roku 1536, Kristián Pavel z Koldína, *Práva městská království Českého* z roku 1579). Několik významných autorů zaznamenává tehdejší politická literatura (Daniel Adam z Veleslavína, *Politia historica* z roku 1584, Jan Kocín z Kocinetu, *Kronika nová o národu tureckém* z roku 1594, Karel starší z Žerotína, *Apologie* z roku 1606, Václav Budovec z Budova, *Antialkorán* z roku 1614 aj.). Snad nejpočetnější a obsahově nejzávažnější byly z české naukové renesanční literatury knihy pojednávající o polním hospodářství, přírodních vědách a lékařství (Jan Dubravius, *De piscinis* z roku 1547, Aleš Knobloch z Pirnsdorfu, *Regiment správy ovčích dobytka* z roku 1561, Tadeáš Hájek z Hájků, *De cerevisia* z roku 1585 a překlad Mathioliho *Herbáře* z roku 1562, Jošt z Rožmberka, *Knížky o štěpování* z roku 1598, Jan Černý, *Spis o nemocech morních* z roku 1506, *Knihy lékařská* z roku 1517 aj.). Tadeáš Hájek si získal zásluhy o astronomii jako stoupenec Koperníkovy heliocentrické soustavy a jako zakladatel meridiánní astronomie. Hájkovy spisy došly uznání astronoma Tychona de Brahe, který tehdy působil na dvoře císaře Rudolfa II. v Praze.

Je jistě příznačné, že v této době se věnuje také zvýšená pozornost českému jazyku. Prvním závažným projevem tohoto filologického zájmu o český jazyk je *Gramatika česká v dvojí stránce*, která vyšla již roku 1533 jako společné dílo Beneše Optáta, Petra Gzela a Václava Philomatesa.⁷⁶ Další svědectví o vyspělé české jazykové kultuře podává dílo Jana Blahoslava, zvláště jeho *Gramatika česká* z roku 1571. Zvýšenou péčí o český jazyk můžeme pozorovat také v tehdejší době ve slovesných projevech Veleslavínových, Stránského, Lomnického a Dačického. Možno tudíž říci, že spisovná čeština v 16. a na počátku 17. století, tedy na sklonku humanistického údobí, dosáhla jednoho ze svých vrcholných vzepětí. Slohovou vyspělost tehdejšího spisovného jazyka nejlépe dokládá soukromá korespondence, zvláště české šlechty. Vytříbenost jazyková se projevila dokonce i v běžném denním hovoru, tedy i v konverzaci. Na pozadí tohoto vývoje českého jazyka vznikly také dnes vysoce oceňované barokní básně (např. Bedřicha Bridela), které vydatně těží z předchozího humanistického a bratrského údobí, podobně jako vyspělá spisovná čeština Jana Amose Komenského.⁷⁷

Renesanční slohové citění a nazírání se projevilo nejen v českém výtvarném umění, literatuře a vědecké činnosti, ale též v české hudbě 15. a 16. století. Česká hudební renesance v důsledku vývojového zpoždění zaujímá proti evropské hudební renesanční epoše poměrně krátké časové rozmezí necelých 150 let od poloviny 15. do počátku 17. století. Její nejpodstatnější složku tvoří v 15. a 16. století česká duchovní píseň. Její český charakter se projevil jak po stránce melodické představitosti, tak po stránce slovesné. V ní se totiž stále

pronikavěji uplatňuje národní jazyk, postupně vytlačuje latinu a zbavuje ji jejího privilegovaného postavení. Tato nadvláda nad latinou narůstá, zvláště v utrakvistických církvích, kde se stala česká duchovní píseň vedle českých kázání dominantní složkou bohoslužby a liturgie. Přitom je třeba kriticky zdůraznit, že české duchovní písně 16. století nejsou jen projevem českého autochtonního hudebního myšlení. V jejich nápěvném fondu se projevuje také filiační spojitost s ostatními sousedními hudebními kulturami, především s německou duchovní písní. Docházelo často k vzájemnému prolínání českých, slezských, německých a německo-českých nápěvů, jak o tom např. svědčí předmluva tiskaře Pavla Severýna z Kapí Hory v kancionále Jana Roha z roku 1541, kde je na tyto nápěvné filiace zvláště zajímavě a důrazně poukázáno.⁷⁸

Je nutné však zase zdůraznit, že tyto vzájemné nápěvné filiace neexistovaly jen mezi českými, německými a slezskými duchovními písněmi. Vždyť tu došlo k tak rozsáhlé migraci nápěvných typů, cantů firmů a jejich variant, že tento migrační pohyb nelze snad jen omezit na prostor českých a německých zemí. Prostřednictvím cizích studentů, kteří studovali ve 14. a 15. století na pražské universitě, se rozšířily u nás cizí nápěvné útvary a zase naopak české nápěvné typy pronikly jejich zásluhou, např. do Nizozemí, skandinávských zemí (zvláště do Švédska), Finska, Anglie, Francie, dokonce i do Itálie. I když mnoho z těchto českých písní nebylo domácího původu, přece se české země staly tehdy jakýmsi rezervoárem nápěvných typů, které se pak šířily po okolních evropských zemích. Zvláště typické byly v tomto směru české vánoční písně a jejich varianty, které zasahovaly do evropského hudebního myšlení ještě hluboko do 16., dokonce i do 17. století. Odtud lze konstatovat, že evropské duchovní písně z údobí gotiky a renesance nelze objektivně studovat bez znalosti českých pramenů, neboť ty mají pro srovnávací studium přímo základní a prvořadý význam. Tak např. v rkp. kodexu 322/1994, který je dnes uložen v městské knihovně v Trevíru (Trier), je řada skladeb, mezi nimi několik písní českého původu.⁷⁹

Kryštof Harant byl zcela nepochybně dobře obeznámen nejen s českou, ale i s tehdejší německou duchovní písňovou literaturou, poněvadž za svého pobytu v Inšpruku, pak u císařského dvora v Praze a za své cesty do Španěl přišel zcela jistě do styku také s německou a jinou tištěnou kancionálovou produkcí.

Čeští bratři, luteráni a některé menší sekty, jako Habrovanští a Mikulášenci, pěstují soustavně duchovní písně pouze v českém jazyce. Humanističtí učenci (např. Jan C a m p a n u s, Václav N i c o l a i d e s Vodňanský aj.) ovšem píší stále latinským jazykem. Především nekatolíci se stali šířiteli a také předními skladateli českých duchovních písní v pohusitské době a před Bílou horou. Teprve až po Bílé hoře se rozvinula hymnologická tvorba v českých zemích u katolických skladatelů. Tito uchovávali vývoje schopnou tradici české nekatolické písňové produkce.

Přitom lze říci, že v české duchovní písní 15. a 16. století se prostupuje takové množství různorodých vlivů, které v nich žijí ve vzájemné symbióze, že sotva kde jinde bychom našli k tomuto zjevu korespondující protějšek. Některé české duchovní písně se proto objevují v kancionálech všech u nás existujících vyznání, jsou totiž často mechanicky přejímány jinými církvemi, často s většími nebo menšími dogmatickými úpravami. Tak najdeme např. v bratrských kancionálech starší katolické písně nebo zase v kancionálech katolických (viz Šteyer) písně podobené nebo bratrské. Rovněž mezi českými a slovenskými

duchovními písněmi došlo k podobné filiační symbióze, takže je ani nelze od sebe oddělovat, vyřizovat nebo rozlišovat na specificky české a slovenské písně. Přitom můžeme u nás hovořit o písních bratrských, utrakvistických, luterských, katolických a exulantských, kteréžto písněvé druhy a typy mají některé vyhraněné nápěvné a stylové zvláštnosti, pokud lze vůbec v tomto druhu kancionálové písněvé produkce mluvit o vyhraněném hudebním slohu.

Odtud rozřídění jednotlivých kancionálů podle skladebné struktury a zvláště podle konfesijní příslušnosti není nikterak jednoduché a snadné. Tak např. otázka, k jaké konfesijní observanci a příslušnosti kancionály patří, není dosud zcela uspokojivě a beze zbytku v české hymnologické literatuře vyřešena. Je to nesporně otázka velmi složitá, která bude ještě vyžadovat podrobného monografického zkoumání, především z hlediska hymnologicko-liturgického. Dosud byly v tomto směru učiněny jen zcela nesoustavné pokusy. Schází nám detailní rozřídění české kancionálové produkce, neboť v 15. a 16. století byla u nás situace po náboženské a konfesijní stránce velmi spletitá a často i nejasná.⁸⁰

Největší rozvoj české duchovní písně nastal v našich zemích zásluhou obrodné kulturně politické a náboženské činnosti Českých bratří. Ti se stali představiteli kontinuity husitských tradic v české hudbě 15. a 16. století a zároveň nositeli jejich mravních a náboženských idejí po zdolání husitského hnutí. A tak přesvědčujícím dokladem dalšího rozvoje českého hudebního myšlení na podkladě kontinuitní domácí nápěvné tradice je v tomto údobí českobratrská duchovní píseň. Ta se uplatnila na půdě Jednoty bratrské, založené někdy na počátku druhé poloviny 16. století (podle všeho z jara roku 1458) ve vsi Kunvaldě u Žamberka ve východních Čechách.⁸¹ Čeští bratři se seskupovali ve volné náboženské společnosti. I když se řadili jak k církvi katolické, tak k podobojím a k luteránům, přece jenom zůstávali ve svazku se stranou podobojí. Jednota se v 16. století postavila v čelo českého kulturního života a svou písněovou produkcí nabyla i významného postavení v české hudební kultuře této doby.⁸² Tedy historie Jednoty bratrské je zároveň historií jejich společného duchovního zpěvu. Bratři zpívali až 30 písní den co den při bohoslužbách. Jak poznáme ještě později, jejich činnost se neomezovala jen na hromadný homofonní jednohlasý zpěv, ale zasloužili se také o rozvoj sborového vícehlasu. O této záslužné činnosti Bratří svědčí také slova dřívějšího historiogra Jednoty bratrské, Jana Lasicia (Łasicki, 1534–1605), která měla zřejmě platnost ještě i v době Komenského: „*Nullus illis est cantus fractus aut peregrinus, qui intellegi a plebe non possit nec ad aedificationem Ecclesiolae faciat; nulla organa Musica lubricum quid, umbratile et figuratum redolentia*“ (cit. z *Historiae de origine et rebus gestis fratrum Bohemicorum liber octavus*, kapitola 13, vydáno J. A. Komenským, Lešno 1649).

V příznivých hospodářských a kulturních podmínkách českých zemí v 16. století se mohla také uplatnit česká hudební tvořivost, především v chrámové vokální hudbě. O tento rozvoj duchovního vokálního hudebního umění měly zásluhu literátská bratrstva, jež počala svou činností navazovat nejen na českou jednohlasou domácí tradici, ale dokonce i na vyspělé západoevropské polyfonní umění.

Příčiněním literátských bratrstev se pěstovala nejen jednohlasá duchovní píseň, v níž záměrně byla znovu oživena husitská lidová písněová tradice, ale i vyspělá kultura evropské vokální polyfonie. Duchovní písně české strany podobojí ústrojně navázaly na sklonku 15. a na počátku 16. století

na třetí vývojovou periodu české duchovní písně z poloviny 15. věku. České duchovní písně z 15. a 16. století nalézáme jednak v rukopisných pramenech, jež vznikly v tomto století, jednak ve značném množství v pramenných dokumentech z pozdější doby. Musíme totiž uvážit, že zvláště lidové duchovní písně se zprvu šířily pouze ústním podáním a teprve až dodatečně byly fixovány písemně. V kancionálech 16. století jsou zaznamenány četné duchovní písně, které vznikly v poděbradské době nebo jsou produkty jagellonského údobí. Duchovní písně, které vznikly v době před Bílou horou, nebyly vždy spjaty s cyklem církevního roku nebo s bohoslužebnou liturgií. Mnohé z nich byly složeny zcela neoficiálně pro různé náboženské příležitosti, dokonce měly i význam pro praktické životní funkce, podobně jako husitské písně.

Vzájemný styk těchto dvou velkých písňových oblastí a hudebních kultur zprostředkoval utrakvista Václav Miřinský (zemřel asi 1492), později Kliment Bosák (první polovina 16. století), patrně člen minoritského řádu. Jejich zásluhou pronikly melodické útvary vžitých husitských nápěvů do pozdějších protestantských i katolických kancionálů.

Česká kancionálová literatura je vedle německé produkce nesporně osobitým zjevem v tehdejší evropské hudební kultuře. Byla přece výsledkem široce rozvinutého náboženského hnutí a často i vyspělé skladatelské a reprodukční činnosti literátských bratrstev, hustě rozšířených po nevelkém teritoriu českých zemí.⁸³ Stala se nepřehlednou studnicí českého nápěvného bohatství a svou udivující početností zase jedním z důkazů pronikavé nápěvné působnosti českého duchovního zpěvu. V jejím melodickém fondu se střídají lidové nápěvné útvary s duchovními a světskými nápěvy české, slovenské, slovanské (např. polské) a německé provenience. Její vývojové počátky musíme hledat již v rukopisech 15. století a vrcholný rozmach zase v druhé polovině 16. století.⁸⁴

Slohovou filiaci českých a slovanských (polských) i německých nápěvných prvků můžeme dobře sledovat v kancionálech strany podobenji, zvláště v kancionálech luterských, které vycházely hromadně tiskem v Praze, na Moravě a Slovensku.

Z české podobenji a katolické tištěné kancionálové literatury 16. a počátku 17. století uvádím pouze nejvýznamnější díla, a to jen přibližně do smrti Harantovy roku 1621, poněvadž pozdější vydání nemohl již Harant poznat. V následujícím soupisu kancionálů uvádím zkratkou Kn. vždy číslo Tobolkova a Horákova Knihopisu, pod nímž jsou tyto kancionály podrobně bibliograficky i obsahově popsány.

Utrakvistické kancionály:

- Písničky (Praha 1501 u Jana Severýna, Kn. 12.853),
Václava Miřinského (zemř. asi 1492) Písně staré, gruntovní a velmi utěšené
(Praha 1522, skrze Mikuláše Konáče u Bílého lva, Kn. 5.617, ²1531, Kn. 5.618, ³1567
u Markéty Kozlové, Kn. 5.619, ⁴1577, Kn. 5.620 a ⁵1590, Kn. 5.616),
Písničky křesťanské (Kašpar In monte Liliorum — Luleč 1530, Kn. 13.495),
Nešpor český... a přitom jiné mnohé staré i nové písně (1558?, Kn. 6.134),
Kancionál český — Písně roční (Olomouc u Jana Günthera 1559, Kn. 3.718
a 1596 tamtéž u dědiců Frydrycha Milichtalera, Kn. 3.720),
Písně vejroční Latině i Český (Praha 1564 u Jana Kantora, Kn. 13.375),
Písně roční (ve dvojím vydání u Jiříka Jakuba Dačického 1566?, Kn. 13.302 a 1582?,
Kn. 13.303),
Jan Musophil Soběslavský, Písničky křesťanské (Praha 1568, Kn. 5.982),

Ján Sylvánus, Písně nové na sedm žalmů kajících (Praha 1571, Kn. 15.866, ²1578, Kn. 15.867),
Jan Škorně z Frymburku, Knížka písní a chval božských (Praha 1575, Kn. 15.920, ²1580, Kn. 15.921),
 Kancionál ze starých písní vybraných (u Jiřika Jakubea Dačického, Praha 1581, Kn. 3.726, dvoje vydání, 1589, Kn. 3.728, 1584 u J. Melantricha, Kn. 3.727),
Valentín Polonus Pelčický, Speciálník aneb Zpívání křesťanské starodávni chvál božských (Praha 1582 u Jiřika Nigrina, Kn. 14.155, ²1584, Kn. 14.156, ³1596, Kn. 14.157),
Kodící z Tulechova, Písně na epístoly a evangelia (Praha 1584, Kn. 4.181),
Jan Musophil, Kancionál jednohlasný (Praha 1585 u Buriana Valdy, Kn. 5.981),
 Písně roční (Praha 1585 u Jiřika Nigrina, Kn. 13.304, ²1593 tamtéž, Kn. 13.305),
Jan Hodáček, Písně nové (Praha 1587, Kn. 3.066),
 Písně nové (Praha 1588 u Buriana Valdy, Kn. 13.262),
Sixt Palma Močidlanský, Písně duchovní z Písem Zákona božího vybrané (1595, Kn. 6.796),
Pavel Paminondas Horský, Písníčky křesťanské (Praha 1596, Kn. 6.828, jde tu o kancionál starokališnický až katolický),
Mikuláš Stipacius Strakovský, Modlitby některé, k nimžto přidány jsou mnohé Písníčky obecné (Praha 1598 u Jiřika Jakubea Dačického, Kn. 15.708),
 Kancionál (z druhé poloviny 16. stol., nedat., Kn. 3.719),
 Písně neb evangeličtí zpěvové k časům a potřebám rozličným shromážděné (1600, Kn. 12.870),
Sixt Palma Močidlanský, Písně křesťanské pobožné (1600, Kn. 6.797),
 Písně duchovní křesťanské (s kalichem 1600, Kn. 12.851),
 Kancionál... Písně vejroční chval božských (Praha 1606 u Jiřika Nigrina, Kn. 3.711, ²1607, Kn. 3.712),
 Písně o slavném a radostném vzkříšení a zmrtvýchvstání (Praha 1607 u Daniela Sedlčanského, Kn. 13.091),
 Písníčky pěkné o narození Syna Božího (1. vyd. snad r. 1603, Kn. 13.658, ²1607, Kn. 13.659),
 Kancionál aneb Písně vejroční chval božských (Praha 1609 u Jiřika Jakubea Dačického, Kn. 3.713),
Tomáš Řešátko Soběslavský, Kancionál celoroční (Praha 1610, v impressi šumanské, Kn. 15.182),
 Písně nové (Praha 1611 u dědiců M. D. A. z Veleslavína, Kn. 13.306),
Sixt Palma Močidlanský, Písně nové utěšené (Praha 1611, Kn. 6.798),
Valentín Šubar Landškroutský, Písně na epístoly a evangelia (Praha 1612, vyd. Jiří Hanuš, Kn. 16.012, ²1613, Kn. 16.013, ³1613, Kn. 16.014),
 Písně postní (Praha 1613 u Václava Stříbrského, Kn. 13.289),
 Písně duchovní křesťanské (Praha 1614 u D. Sedlčanského, Kn. 13.134, nové vyd. 1618, Kn. 13.135),
 Písně roční (Praha 1617 u Jonaty Bohutského, Kn. 13.307),
Sixt Palma Močidlanský, Písně roční (Praha 1617, Kn. 13.308),
 Nešpor český (Praha 1617 u D. Karla z Karlšperku, Kn. 6.135),
 Písně nábožné (Praha 1619 u D. Sedlčanského, Kn. 13.263),
 Kancionál (Praha 1620 u D. Karla z Karlšperku, Kn. bez čísla).
 Též četné rukopisné utrakvistické kancionály, které obsahují také vícehlasé skladby (v Hradci Králové, Litoměřicích, Rakovnicé, Sedlčanech, Benešově u Prahy a v jiných českých městech).

Luterské kancionály:

Jakub Kunvaldský, Písně chval božských (Olomouc 1572 u Fridricha Milichtalera, Kn. 4.621),
Jakub Kunvaldský, Kancionál český, jenž jest kniha písní duchovních (Olomouc 1576 u J. Olivetského, Kn. 4.619),
Jakub Kunvaldský, Nešpor český (Olomouc 1576 u J. Olivetského, Kn. 4.620),
Martin Philadelphus Zámřský, Postila evangelistská (1592, Kn. 7.158, ²1602, Kn. 7.159, ³1602, Kn. 7.160),
Tobiáš Závorka Lipenský, Zpívání pohřební staré i nové (1592, Kn. 17.178),

Tobiáš Závorka Lipenský, Písně chvál božských (Praha 1602, Kn. 17.175, ²1606, Kn. 17.176).

Objevil se i kancionál sekty bratří habrovanských (vytištěn kolem r. 1530—6, Kn. 3.725, druhé vyd. asi Luleč 1534 a 1535, Kn. 13.495a).⁸⁵

Česká duchovní píseň se nejpřehledněji rozvinula v českobratrských kancionálech, jejichž tradice vznikla na prahu 16. století a vrcholí ve slavném Šamotulském a Kralickém kancionále.

Českobratrské kancionály:

Lukáš Pražský, Jan Černý, Matěj Machek, Písně chval božských (1505, Kn. 12.854), *Písně chval božských* (Litomyšl 1519 u Pavla Olivetského, Kn. 12.855),

Jan Roh, Písně chval božských (Praha 1541, Kn. 12.856, ²1542? v Litomyšli u Alexandra Aujezdského?, Kn. 12.857),

Písně chvál božských (Šamotuly 1561, Kn. 12.860),

Písně duchovní evanjelitské (Ivančice 1564, Kn. 12.861, tamtéž po r. 1564?

Kn. 12.862, 1572, Kn. 12.863, 1576, Kn. 12.864, 1577, Kn. 12.865, další vydání v Kralicích 1581, Kn. 12.866, 1583, Kn. 12.867, menší formát 1594, Kn. 12.868, 1598, Kn. 12.869, 1615, Kn. 12.871 a 1618, Kn. 12.872),

Písničky duchovní (Kralice 1579?, Kn. 13.565, ²1587, Kn. 13.566, ³1602, Kn. 13.567), *Písně pohřební* (Kralice 1586, Kn. 13.287, 1615, Kn. 13.288).

Po bitvě na Bílé hoře se přenáší bohatá tradice české reformační duchovní písně zásluhou významných členů náboženské emigrace do zahraničí. Zde vzniká samostatná odnož české hudební tvořivosti a tato postupem času splývá s cizím kulturním prostředím. Zahraniční tradici české duchovní písně vyvrcholuje Jan Amos Komenský (1592—1670) svým *Kancionálem*, vytištěným v Amsterodamu r. 1659. Komenský však povahou svého díla, metodou práce, životním stylem i myšlením patří již do barokní ideové a slohové sféry.⁸⁶ Česká reformační píseň pronikla za hranice četnými polskými, latinskými a německými překlady, čímž měla nepochybně i vliv na evropské melodické myšlení 16. století. V její působnosti musíme proto hledat jednu z cest, jíž české hudební myšlení prosakovalo do evropské melodické představitosti.

Samostatnou skupinu osobitého melodického charakteru tvoří v českých kancionálech a graduálech druhé poloviny 16. století písně rorátní. Zpívaly se v předvánoční (adventní) době. Vyvinuly se z husitského zpěvu a přinesly jednak starší melodické útvary, jednak nápěvy, v nichž se projevil český lyrický živel a smysl pro jasnou členitost melodické věty. Tyto písně vznikaly nejen samostatně, ale i tím způsobem, že k duchovním zpěvům se připojovaly české překlady chorálu s českými nebo francouzskými kalvinskými nápěvy (Jiřík Strejc 1587 a dále, též Daniel Karolides z Karlšperku 1618).

V humanistickém prostředí vznikla také katolická duchovní píseň, která však v této době nepřinesla tolik nových nápěvných prvků jako píseň reformační. Vyvíjela se pod značným vlivem české protestantské a bratrské písně. Přibližně od první poloviny 16. století přejímají katolické kancionály melodické útvary nekatolických písní a spokojují se namnoze pouze obsahovými úpravami textových předloh. Zásluhou těchto kancionálů se stalo, že česká reformační duchovní píseň se udržela mezi lidem i po Bílé hoře v době tuhé protireformace.

Katolické kancionály:

Písničky velmi pěkné a příkladné na nedělní čtení (Plzeň 1529 u Jana Peka, Kn. 13.797),

Šimon Lomnický z Budče (1552—asi 1622), *Písně nové na evangelia svatá* (Praha 1580, Kn. 4.968),

Šimon Lomnický z Budče, Kancionál aneb Písně nové historické (Praha 1595, Kn. 4.946),

Jan Rozenplut ze Švarcenbachu (zemřel 1602), Kancionál, to jest sebrání zpěvů pobožných (Olomouc 1601, Kn. 14.907),⁸⁷

Šebestián Berlička-Scipio (nar. 1565), Kancionál katolický (Praha 1611, Kn. bez čísla).⁸⁸

Katolická duchovní píseň nabývá v českých zemích samostatnou, dosud plně nedocenenou melodickou tvářnost teprve až v druhé polovině 17. století, tedy v době rozmachu české barokní hudební a slovesné kultury.

Po tomto stručném soupisu českých jednohlasých tištěných kancionálů 16. století bylo by lákavé sestavit z jejich nápěvných incipitů katalog melodického fondu české duchovní písně, v němž by se projevil její specificky český charakter. Po bedlivé úvaze jsem od tohoto úmyslu nakonec upustil. Při zběžném srovnávacím procesu české duchovní písně 15. a 16. století se zahraniční písňovou produkcí se stále více a více ukazuje jak česká písňová produkce je často k nerozeznání spjata s tehdejší evropskou nápěvnou představivostí. Za dnešního stavu českého a evropského hymnologického bádání je dosud nemožné jednoznačně určit, které písňové typy jsou specificky české a které jsou nepůvodní a odvozené z přejatých zahraničních nápěvných vzorů. Zatím se dala vysondovat řada nápěvných paralel a filiací mezi českými, německými, dokonce nizozemskými a francouzskými aj. duchovními písněmi. Je tudíž již dnes nesporné, že k tomuto typologickému určení tzv. specificky českých nápěvů z obrovského českého písňového kancionálového fondu bude možno přistoupit teprve tehdy, až bude proveden v této oblasti hudební tvorby rozsáhlý mezinárodně organizovaný výzkum a sestaven nápěvný katalog všech těchto písňových druhů. Na jeho podkladě bude pak možno, i když zase značně nepřesně a jen přibližně, vymezit národní písňové oblasti a okruhy. Ale ani tyto nebudou vždy totožné s dnešními národnostními a kulturními oblastmi, poněvadž geografický obraz Evropy se za poslední tři století značně změnil.

To platí ovšem také o vzájemném vztahu lidových písní a lidové hudby všech evropských národů i k evropské umělé hudbě a naopak. Na základě ústředního katalogu evropských lidových písňových typů, jež jsou přístupny jednak v tištěných kritických edicích, jednak v rukopisných záznamech, dal by se pak srovnávacím studiem sledovat jejich vztah k melodickým útvarům evropské umělé hudby jednotlivých národních a slohových oblastí. Jedině takto by se mohla vědecky přesvědčivě prokázat filiační promiskuita lidových nápěvných typů s nápěvnými útvary umělé hudby. Tímto způsobem a srovnávacím studiem by se také došlo ke konkrétnímu osvětlení slohových zvláštností a hudebně výrazových specifik jednotlivých národních hudebních kultur. Vypracováním ústředního katalogu lidových nápěvných typů všech evropských národů by mohla být v mezinárodním měřítku pověřena *The International Folk Music Council* (IFMC), a to v některém z hlavních středisek její působnosti. Byl by to sice úkol velký, nesporně, vyžadující značného pracovního vypětí a velkého štábu odborně školených folkloristů, etnomuzikologů a hudebních historiků, ale úkol, který by nesporně přinesl evropské hudební vědě a hudebně-folkloristickému bádání poznatky značného a neocenitelného vědeckého významu i dosahu.

V souvislosti s českou lidovou duchovní písní je nutné, abychom se také stručně zmínili o české světské lidové písni. Podobně jako jsme již konstatovali u české lidové duchovní písně, že otázka její lidovosti a původnosti je

velmi problematická a složitá, tak rovněž lidovost a autochtonnost české světské písně 15. a 16. století je sporná a velmi spleťitá. Již z konce 15. století známe nápěvy světských písní ve formě kontrafaktur. Tyto jsou zřejmě starobylého původu. Jejich archetypy jsou nsnadno zjistitelné pro anonymitu písní a tím také pro jejich těžko určitelnou chronologii. Nápěvy se objevují jako cantus firmus v českých vokálně-polyfonických skladbách, jak se o tom ještě později podrobněji zmíníme.

Ze sklonku 15. století známe řadu nápěvů světských písní podle všeho lidového původu, z nichž mnohé svým vznikem sahají hluboko do minulosti, jako např. píseň *Proč kalina v struze stojí*, jež se dochovala v množství variant až do dnešní doby. Píseň *Pěkná Káča trávu žala* je nápěvně blízká světským písním téhož obsahově-tematického okruhu dodnes zpívaným (např. *Žalo děvče, žalo trávu* nebo *Švarné děvče husy páslo*). Do této písňové kategorie patří také taneční píseň *Vímť já hájek zelený*. V téže době se také rozšířily další světské písně jako např. *Stojí lipka v širém poli*, *Čížku, čížku* aj. V druhé polovině 16. století patrně vznikla píseň *Dobrá noc*. Bohatý pramenný materiál k poznání tehdejších světských lidových písní poskytují četné kancionály. Tak např. v kancionále *Žalmové sv. Davida*, který sestavil koncem 16. století kutnohorský utrakvistický děkan *Jakub Mellisaeus Krtský* (1554–1599) a roku 1596 vydal tiskem u Jiříka J. Dačického v Praze, se vyskytují světské písně jako *Stratila jsem pentlík*, *Vdala se drahná mladice* aj. Také v *Kancionále českém* (Olomouc 1576) Jakuba Kunvaldského (1528–kolem 1578) je zaznamenáno několik českých tanečních a milostných světských písní.

V 15. a 16. století se vyskytují rovněž světské písně politického a historického charakteru, které vyrůstají ze staršího polemického písňového typu. Jsou to písně *O králi Matyášovi*, *Jižť mi pan Zdeněk z Konopiště jede*, *Muránský zámek* aj. V 16. století vznikla rovněž čtyřhlasá politická píseň *Čechové, milí Čechové*, která obsahově navazuje na velké pražské bouře z roku 1524. Byla vytištěna roku 1525 i s nápěvem. Podle všeho tu jde o jeden z nejstarších dosud známých nototisků, který byl zhotoven v tiskárně humanisty Mikuláše Konáče z Hodiškova. Politicko-tendenční obsah má také píseň *Umřel v Kunštátě*, o jejíž vzniku se zmiňuje Mikuláš Dačický z Heslova (1555–1626) ve svých *Pamětech* (pro dobu 1575–1616). Přitom sám Dačický skládal také příležitostné písně a dobové popěvky, jak o tom např. svědčí světská píseň *Lugit Bohemia*, která vznikla až těsně po bitvě na Bílé hoře. Většina těchto tendenčně polemických, politických a historických písní se blíží svou textově-obsahovou náplní pozdějšímu typu písní kramářských.⁸⁹

Spornost českých světských lidových písní z 15. a 16. století se týká většinou nápěvů, nikoli textové složky. Nelze proto usuzovat pouze podle subjektivního, ničím nepodloženého dojmu o jejich české lidové autochtonnosti, respektive nelidovém původu. K uspokojivému výsledku bychom dospěli jedině na základě velmi složitou a pracného srovnávacího studia, které nám, bohužel, dosud pro tuto slohovou epochu téměř zcela schází. Pokoušet se proto o jakoukoli klasifikaci, určení nebo hodnocení českých světských lidových písní z 15. a 16. století bylo by předčasné a neobjektivní. Vždyť nám dosud chybějí průkazné monografické práce, založené na široké pramenné základně, i když nelze českou světskou lidovou píseň a hudbu eliminovat z historicko-vývojového a badatelského procesu. Jsme prozatím postaveni před velmi složité úkoly systematického

výzkumu, který by nám mohl pak říci něco podstatného o naší lidové písni a lidové instrumentální hudbě z tohoto údobí.

Výzkum v oblasti české světské lidové písně a hudby z renesančního údobí je ztěžován především tím, že až do počátku druhé poloviny 17. století nemáme prakticky dochovány žádné průkazné zápisy českých světských lidových písní s nápěvy. Naši hudební folkloristé znají z doby před rokem 1600 asi 100 až 120 incipitů českých světských písní, o nichž se lze domnívat, že by to mohly být lidové písně, i když mnoho z těchto nápěvů můžeme právem považovat za písně lidového charakteru. Nápěvy asi 60 až 70 písní objevují se výlučně v podobě kontrafaktur. Přitom snad nelze pochybovat o tom, že nový duchovní text v těchto kontrafakturách se odvolával na známý nápěv (obecnou notu) a uváděl textový incipit světské písně. A přece to ještě nemusil být vždy nápěv lidové proveniencce. Ukázalo se totiž, že tento druh světské písně si prostě přisvojil nápěv ještě starší duchovní písně, a možno-li to tak říci, s tímto nápěvem na určitou dobu zlidověl, anebo text i nápěv byl v těchto případech převzat z umělé produkce staročeských lejchů. Již tato skutečnost je dostatečným důvodem k tomu, abychom s krajní opatrností posuzovali tzv. lidovost a autochtonnost českých světských písní před rokem 1650.⁹⁰

V renesančním humanistickém prostředí 16. století, v němž vyrůstá nová evropská univerzalisticky orientovaná humanistická společnost, se dějí také pokusy o českou světskou umělou jednohlasou píseň. Čeští učení humanisté po vzoru francouzské básnické školy *Pléiade* (Pierre de Ronsard) se zabývali studiem antického básnictví a podkládali texty latinských ód umělým, jednohlasým i vícehlasým nápěvům.⁹¹ Tito čeští humanisté se vyvíjeli v době pohusitské restaurace se zřejmým odklonem od domácích lidových tradic v univerzalisticky kosmopolitickém duchu a vytvářejí nové intelektuálně-estetické ovzduší. Tento kosmopolitismus pronikl v 16. století do celého tehdejšího českého života. Praha byla přeplněna velmi pestrou evropskou společností. Žili tu vedle Čechů Angličané, Francouzové, Holanďané, Italové, Němci, Rakušané, Španělé, Židé aj. Odtud se tu také hovořilo více než osmi jazyky.⁹² Pouze lidová vrstva si uchovala národně český charakter, kdežto šlechta a vzdělanci propadli kosmopolitismu, internacionalismu a universalismu, a to snad více než bylo prospěšné a zdravé tehdejšímu organismu českého národa. Také u českých humanistů 16. století se směřovala láska k vlasti s tímto univerzalistickým kosmopolitismem, což se projevilo u tehdejších českých humanistických skladatelů a básníků.⁹³ V této souvislosti je třeba, abychom se aspoň letmo zmínili o skladatelské činnosti humanisty a rektora pražského vysokého učení Jana C a m p a n a V o d ň a n s k é h o (1572–1622), který se sice ještě opírá o starší způsob renesančního kompozičního slohu (*Psalmi poenitentiales*, Praha 1604 a *Sacrarum odarum libri duo*, Frankfurt a. M. 1618), ale v jednohlasé homofonní faktuře se dostává až k rané barokní vokální monodii.

V české renesanční hudbě má největší vývojový a slohotvorný význam v o k á l n í v í c e h l a s. Sledujeme-li slohotvorné principy české hudby od nejstarších dob, zjistíme, že v české hudební tvorbě převládá dlouho monodiální princip nad polymelodickým způsobem hudebního myšlení. Prostota melodické představivosti vládne nad komplikovaným skladebným procesem. V tomto směru se vyvíjela česká hudba v rámci ostatní evropské hudební kultury po svém a s určitým časovým zpožděním, v jakémsi konservativnějším a myšlenkově utkvělejšímu postupu. Odtud se ještě ve 14. století u nás udržuje primitivní

způsob dvojhlasu v paralelních sextách podle fauxbourdonového vzoru. Dokonce, jak uvidíme později, ještě v polovině 16. století nalézáme u nás stopy organa. Toto opoždění si můžeme také vysvětlit vnějšími politickými a kulturními událostmi. Francouzská „*ars antiqua*“ v čele s Leoninem (z doby kolem roku 1150) a Perotinem (asi kolem roku 1200) nemohla k nám proniknout prostě proto, že u nás tehdy vládl jednoznačný vliv německého minnesangu. Mnohem příznivější podmínky pro rozvoj naší hudby se vyskytují v době francouzské a italské „*ars nova*“, jež přináší evropské hudbě dalekosáhlé myšlenkové a formální podněty, především polymelodický skladebný útvar. První velký rozvoj nastal v době Lucemburků (ve 14. století), kdy ustupuje do pozadí jednotný vliv německé kultury a tím otvírá cestu francouzské kulturní vlně. Již za vlády Jana Lucemburského (1310—1346) se projevil u nás značný vliv francouzského umění. Byl to důležitý dějinný mezník. Tehdy mohlo nastat podstatné obohacení českého monodiálního principu novým polymelodickým skladebným stylem. Francouzská „*ars nova*“ byla u nás známa dokonce ve své nejvyspělejší podobě, neboť tehdy působil u českého královského dvora jeden z nejslavnějších představitelů tohoto slohového směru, skladatel Guillaume de Machaut (kolem roku 1300—1377). Jeho prostřednictvím k nám tehdy pronikly významné formy francouzské „*ars nova*“ (rondeau a ballade). Francouzský vliv byl ještě více posílen za vlády Karla IV. (1346—1378), který byl ve stycích s italským humanismem, zvláště s Petrarcou. Byly tu tedy dány všechny předpoklady k samostatnému vývoji, podobně jako v tehdejších českém výtvarném umění. A přece jaký rozdíl mezi tehdejší českým výtvarným uměním a českou hudbou! Tam nejvyšší kulminace umělecké tvorby v evropském měřítku, kdežto v české hudbě mizejí jakékoli stopy po české osobité hudební tvorbě, v níž by se mohl projevit polymelodický sloh francouzské a italské „*ars nova*“. Tento zjev si nedovedeme dosud dosti dobře vysvětlit. Jsou tu jen dvě možnosti: buď se hudební památky za husitských bouří zničily, nebo skutečně nebyly v té době u nás vyhraněné tvůrčí individuality, které by byly schopné tyto podněty ze zahraničí zpracovat samostatným tvůrčím způsobem. Je opravdu škoda, že česká hudba nevytvořila ve 14. století stejně hodnotný protějšek českému výtvarnému umění, neboť by mohla v této spojitosti s hudbou znamenat velké obohacení evropské umělecké tvůrčí práce. Zatímco Itálie a Francie měly v této době velké tvůrčí osobnosti, nenalézáme u nás ani jediné významné skladatelské jméno. Vývoj české hudební tvorby ve 14. století se podle našich dosavadních vědomostí patrně zastavil, neboť utkvěl až do konce tohoto století téměř výlučně na absolutně monodiálním principu skladebné práce.

První nesmělé stopy vícehlasu a první jeho notované zápisy se u nás objevují v době kolem roku 1400. Ale slibný vývoj českého vokálního vícehlasu byl dočasně přerušen v husitské době. Husitská ideologie nepřála rozvoji světské vícehlasé vokální hudby, neboť výhradně podporovala jednohlasou duchovní píseň. Zatímco evropská hudba v době renesance prošla vzestupným rozvojem vokální polyfonie, jmenovitě v nizozemských, franko-vlámských polyfonních školách a hudebních centrech, byla vývojová kontinuita českého vícehlasu značně zpomalena. Nizozemská polyfonie nenalezla u nás zprvu dostatečnou podporu a úrodnou půdu pro svůj rozvoj. Dlouho vegetuje, než se plně zachytí a stylově projeví. Chyběla tu prostě předchozí dlouholetá národní hudební tradice. Vždyť české hudební myšlení bylo předtím po staletí usměrňováno působností lidového a zlidovělého jednohlasého nápevného živlu, tedy zase absolutně monodiálním,

nikoli polymelodickým. Nový styl nizozemské vokální polyfonie začíná nesměle pronikat do českých zemí přibližně až v druhé polovině 15. století a ujímá se teprve od konce 15. a na počátku 16. století za Jagellovců. Teprve až v druhé polovině 16. století za prvních Habsburků a kolem roku 1600 dospěla nizozemská polyfonie spolu s českou výtvarnou renesancí k svému největšímu stylovému rozmachu. Můžeme proto říci, jestliže v době gotiky se staly jižní Čechy důležitým centrem kulturního, především výtvarného dění, tu zase v době renesance 16. století se přeneslo kulturně-umělecké a slohové těžiště do východních Čech, kde došlo k velkému rozvoji hudby v literátských bratrstvech. Také po stránce technicko-tvárné dospěl tu český vokální vícehlas k pozoruhodné umělecké výši, zvláště v druhé polovině 16. století. Vznikala tu a byla tu také provozována technicky obtížná polyfonická díla, většinou šestihlasé, dokonce až osmihlasé skladebné faktury, která podle nejnovějších poznatků a výzkumů snesou srovnání s evropskou polyfonií této doby. Vždyť česká polyfonní tvorba se tehdy dostávala do intenzivního styku s ostatní vyspělou evropskou polyfonní hudbou. V této době se totiž počala u nás uplatňovat invaze vrcholné nizozemské vokální polyfonie, dokonce již v její značně poitalštěné podobě. Byl to také důsledek obnovených a nově navázaných, předtím přerušovaných kulturních styků s okolním západoevropským světem. Tím byl učiněn první velký průlom do izolace, jež byla logickým důsledkem předchozích válečných dob.⁹⁴

K největšímu rozmachu české duchovní vokální polyfonie došlo nejen v době předrudolfinské, ale i za její éry nikoli snad na dvorské panovnické půdě, ale v prostředí chrámovém zásluhou pěveckých souborů, které se seskupovaly v tzv. literátských bratrstvech (*sodalitates literatorum*).⁹⁵ Svým vznikem sahají až do doby Karla IV., kdy byla zakládána tzv. zádušní bratrstva. Nejstarší zmínku o literátských bratrstvech známe z roku 1372.⁹⁶ Měla u nás podobnou funkci jako katedrální sbory ve velkých evropských střediscích chrámové hudby. Jsou také jakousi paralelou středoněmeckých Kalandbrüderschaften a pozdějších Kantoreigesellschaften.⁹⁷ Literátská bratrstva sdružovala mezi svými členy učené muže (*virii literati*), dokonce i humanistické básníky, ale vlastní jádro tvořili přece jenom řemeslníci, prostí sousedé a měšťané, jak je vidíme často zobrazeny na titulních listech starých tištěných a psaných kancionálů. Je však hodné podivu, že i prostí členové těchto bratřin byli lidé literně vzdělaní, zvláště ve čtení, psaní, počítání, ve zpěvu a též v latinském jazyce, poněvadž zpívali i z latinských zpěvních knih.

Literátská bratrstva byla v 15. a 16. století v českých zemích tak rozšířena, že v Čechách a na Moravě nebylo skoro města a městečka, které by nemělo při svých chrámech tyto pěvecké soubory. V privilegiu prachatických literátů z roku 1596 dosvědčuje Vilém z Rožmberka, že tyto bratřiny jsou „*in omnibus fere civitatibus regni*“. V Praze byla literátská bratrstva téměř při každém farním chrámu.⁹⁸

Literátské kůry byly buď evangelické, kališnické nebo katolické, latinské a české nebo obojí. Také u dvora císaře Rudolfa II. byl stálý sbor zpěváků, který musil účinkovat při dvorních bohoslužbách. Vedoucím tohoto hudebního bratrstva byl dvorní kaplan Jakob Chimarraeus (asi 1550 v Roermondě v Holandsku a zemřel 1614 v Litoměřicích), jehož zásluhou vzniklo u dvora z členů císařské kapely *Confraternitas Venerabilis Eucharistiae Sacramenti*. Druhým správcem bratrstva byl císařský varhaník Paul de Vinde.

Statuta a artikule jednotlivých bratrstev byly většinou jednotné. Podle nich

bylo jejich hlavním úkolem zvelebovat bohoslužby zpěvem, poskytovat výpomoc při pohřbech členů, podporovat nemocné a chudé spolubratry.⁹⁹ Další úkol literátů spočíval ve vedení a řízení zpěvu ostatních věřících v kostele. Jejich poslání bylo, jak je vidět, téměř výlučně reprodukční povahy. Tím se lišila naše literátská bratrstva např. od německých meistersingrů. Ale i přitom se někteří členové uplatnili též jako skladatelé.

Zpěv literátského kůru řídil rektor nebo správce školy, vedle něho stáli kantor, sukcentor a varhaník. Vedoucími členy bratrstev byli starší; v menších bratrstvech byli zpravidla dva, ve větších dokonce i čtyři. U nich byla uschována spolková pečeť a kniha zapsaných členů (matrika).

V 16. století nastal v literátských bratrstvech vlivem protestantismu a humanismu rozpor. Protestanté žádali český zpěv, kdežto vzdělaní humanisté zase latinský. Někde splynuli čeští literáti s latinskými v jednotu a ve zpěvu se střídali. Méně hudebně vzdělaní laikové se zúčastnili pouze českého jednoduchého, chorálního zpěvu. Někde se latinští zpěváci oddělili od českých zpěváků kruchtou. A tak vznikly pak dvojí kůry čili kruchtly. Český kůr se nazýval „prostý“, kdežto kůr latinský „přední“ („*alma societatis literaria*“). Na titulním listě Kantorova kancionálu z roku 1587 stojí, že je určen „*chvále Pánu Bohu p. literátům českým kůru prostého*“.¹⁰⁰

Sborový zpěv literátů byl dvojí: chorální a figurální. Zpěv figurální byl pěstován především na latinských kůrech a byl určen hlavně pro dny sváteční a nedělní. Ale i v tyto dny se střídal vícehlas s jednohlasem. V jagellonské době se pěstoval v Čechách také dvojí druh vícehlasu, který slohově ještě vyrůstal z „*ars antiqua*“ a „*ars nova*“. My ovšem nesmíme pod pojmy „*ars antiqua*“ a „*ars nova*“ časově ztotožňovat českou hudbu s týmiž slohovými pojmy v západoevropské a jihoevropské hudbě. V evropských hudebních dějinách rozumíme pod pojmem „*ars antiqua*“ slohové údobí organálního stylu ve 12.–13. století (conductus, rondellus, imitace, kánon, kontrapunktický cantus firmus). Pod pojmem „*ars nova*“ zase údobí madrigalového italského slohu (ballata a caccia) ve Florencii, pak také ve Francii, Španělsku a v Anglii v první polovině 14. století. Kdežto v české hudbě skladebné prvky slohu „*ars antiqua*“ a „*ars nova*“ shledáváme ještě v době jagellonské, tedy v druhé polovině 15. století a v prvních desetiletích 16. věku. V této skutečnosti můžeme spatřovat také jeden z důvodů, proč se česká polyfonní hudba v tomto prostředí vývojově opozdila za technickým a slohovým rozvojem evropské polymelodické hudby. Tím však není ještě řečeno, že by heterofonie českého vícehlasu byla projevem menší hodnoty nebo menšího kulturního významu. Vůbec česká hudba z tohoto slohového údobí celou svou povahou se neblíží nižším hudebním kulturám některých východních národů. Její vývoj byl určován do značné míry přece jenom slohovými kritérii středoevropskými a západoevropskými, o což měly také nemalou zásluhu česká literátská bratrstva, poněvadž v jejich repertoáru se objevovaly dokonce nejnovější skladby tehdejší evropské polyfonní produkce.¹⁰¹ Vedle projevů archaického vícehlasu nalézáme v literátských pramenech tříhlasé až pětihlasé písně s nástrojovými vložkami, z nichž mnohé vykazují osobité skladebné a výrazové prvky, jak o tom svědčí např. některé motetové skladby, zvláště ve Franusově kancionále.

Zpěvní knihy literátů byly různého druhu: graduály s mešními zpěvy, knihy rořatní, písně chval božích nebo kancionály, hymnáře, žaltáře aj. Repertoár českých literátských bratrstev byl značně obsáhlý. Tak např. v 16. století se

provozovaly vedle českých, domácích vokálně polyfonických skladeb také významná díla tehdejší vyspělé evropské vokální polyfonie, mezi jinými též skladby Palestrinovy a Orlanda Lassa.¹⁰² Jinak repertoár literártských bratrstev tvořila ponejvíce tehdy běžná západoevropská motetová literatura a též skladby italské polyfonie benátského slohového okruhu.

Touto vyspělou a soustavnou činností se stala literártská bratrstva v 16. století důležitými středisky reprodukčního, vokálně polyfonického umění. V tehdejší době znamenala pro rozvoj českého vokálního vícehlasu a jeho slohu přibližně totéž, co později v 17. a 18. století šlechtické a dvorské kapely pro rozvoj české nástrojové hudby. Jejich význam je v tomto směru ještě stále v české muzikologii nedoceněn. Byly to namnoze pozoruhodné vokální soubory, o jejichž početném stavu si můžeme učinit aspoň přibližnou představu z některých vyobrazení v literártských rukopisných iluminovaných kancionálech. Na titulních listech těchto kancionálů jsou zobrazeni literáti při zpěvu na kruchtách nebo u velkých pultů s kancionály v kostelním prostoru zády k lidu a tváří k oltáři. V českém kancionálu litomyšlském z roku 1563 je vyobrazeno 8 pěvců u pultu.¹⁰³ V téže době (1560) je vyobrazeno 22 literátů v českém teplickém kancionále. Uprostřed kůru stojí velký pulpit a na něm spočívá mohutný kancionál. Vpravo od něho stojí kantor, který virguli řídí zpěv, vlevo zase stojí přední zpěvák. Oba jsou oděni v nádherný tmavý šat s vysokými okružímí a mají na sobě krátké pláště, vroubené kožišinou. Ostatních dvacet zpěváků je oděno v podobný šat, ale méně nákladný a nádherný. Fysiognomie jednotlivých pěvců jsou výstižně zachyceny, takže celek můžeme hodnotit jako zdařilou hromadnou portrétní malbu, dokumentárně zachycující věrné podobizny teplických literátů.¹⁰⁴ Na obraze prachatických literátů, který byl zhotoven někdy na počátku 17. století, stojí u pěti pultů před oltářem dokonce 33 literátů, kteří zpívají z velkých kancionálů. Jejich pěvecká dovednost musila být na tehdejší dobu pozoruhodná, když uvážíme, že v literártských kancionálech najdeme vedle běžných čtyřhlasých sborů vokálně polyfonické skladby pro deset, dvanáct, v jednom případě až pro 24 hlasů (královéhradecké kancionály).

Po Bílé hoře většina literártských bratrstev zanikla. Teprve až na sklonku 17. století byla znovu ustavena, aby pěstovala světskou vokální hudbu spolu s nástrojovou hudbou. Za Josefa II. byla literártská bratrstva roku 1785 definitivně zrušena a rozpuštěna.

Slohový vývoj českého vokálního vícehlasu probíhal v časové rozloze od sklonku 15. do počátku 17. století. Nás ovšem budou nejvíce zajímat rukopisné kancionálové prameny evropského a českého vícehlasu 15. a 16. století; s jejich hudebním obsahem se mohl seznámit také Kryštof Harant z Polžic, poněvadž žil a tvořil v této stylové atmosféře zahraniční a domácí polyfonní produkce.

K dějinám českého vokálního vícehlasu 15. a 16. století nalézáme, jak jsme už svrchu naznačili, dosud nejcennější pramenný materiál v rukopisných kancionálech literártských bratrstev. Ale i tento materiál je neúplný, neboť z jeho původně velkého počtu se dochovaly jen pouhé trosky. Ostatek byl zničen za velkého politického zvratu po Bílé hoře, především v době třicetileté války, majetkovými a kulturními přesuny, četnými konfiskacemi v údobí protireformace, kdy byly naše země násilně rekatolizovány a kdy mnoho těchto nekatolických kancionálů padlo za oběť zběsilé jezuitské cenzuře.

Z dochovaných rukopisných pramenů k českému jednohlasu a vícehlasu 15.

a 16. století uvádím v chronologickém pořadí aspoň nejdůležitější literární kancionály a sborníky:

Sborník strahovské knihovny (z 15. století, sign.: D G IV, 47). Důležitý pramen nizozemského vícehlasu, obsahující tři až pětihlasné skladby.

Vyšebrodský sborník čís. 42 (z doby kolem 1410, bez sign.).

Jistebnický kancionál (z doby kolem roku 1420, Národní muzeum v Praze, sign.: II C 7). Obsahuje prosté diafonie, notované černou a červenou notací.

Vyšehradský sborník (z doby kolem roku 1450, Vyšehradská knihovna, sign.: V Cc 4). Důležitý pramen k vícehlasu z první poloviny 15. století. Nyní v pražském SAR, sign. HKUš 376.

Kutnohorský graduál pro zpěváky pod obojí (z druhé poloviny 15. století, Wien, Staatsbibliothek, sign.: Ms 15.501). Obsahuje většinou diafonii bez určitějšího systému. Slohově se tyto diafonické skladby pohybují v okruhu „ars antiqua“. Je tu také jedno vícehlasé latinské Patrem.

Franusův kancionál (z roku 1505, Městské muzeum v Hradci Králové, sign.: II A 6, B 1). V něm jsou soustavně notovány vícehlasé skladby pro jednotlivá údobí církevního roku. Zvláště jeho druhý díl obsahuje české a latinské mensurální písně, poněkud až tříhlasé, též pětihlasé a třetí díl zase vícehlasá moteta. Vyskytuje se tu ještě organální dvouhlas. Vedle primitivních homofonních, syrrymtických skladeb jsou tu zapsány též skladby vyspělé polyfonní imitační techniky.

Dva kancionály universitní knihovny v Praze ze 16. století, sign.: VI C 20a a VI B 24.

Graduál Martina bakaláře z Vyskytné (z roku 1512, Národní muzeum v Praze, sign.: XIII A 2).

Královéhradecký speciálník (z konce 15. a z první poloviny 16. století, Městské muzeum v Hradci Králové, sign.: II A 7). Obsahuje speciální vícehlasé skladby pro různé liturgické účely (primitivní diafonie organálního stylu, moteta starého i nového typu, jakož i ukázky tehdejší nástrojové hudby). Seznamuje nás také s cizí polyfonní produkcí, jmenovitě se skladbami předních nizozemských polyfoniků.

Chrudimský kancionál Jana Táborského (z let mezi 1530 a 1549, Městské muzeum v Chrudimi, I. 2.580).

Litomyšlský graduál (z roku 1561–63, Městské muzeum v Litomyšli, bez sign.). Obsahuje gradualia, alleluja, officia, patriamina, sanctissima, prosy a zpěvy.

Graduál český (z roku 1564, Městské muzeum v Hradci Králové, sign.: II a 8 B 9).

Dvoudílný český graduál (druhá polovina 16. století, Národní a universitní knihovna v Praze, sign.: XVII 53 a–b). Oba díly obsahují též vícehlasé zpěvy.

Kancionál řezníků novoměstských (z let 1567, 1596 a 1611, Národní a universitní knihovna v Praze, sign.: XVII A 32).

Graduál malostranský (z roku 1573, I. díl v Muzeu hlavního města Prahy, bez sign., II. díl v Národní a universitní knihovně v Praze, sign.: XVII A 3).

Mladoboleslavský kancionál (z roku 1572, Městské muzeum v Mladé Boleslavi, sign.: II A 3).

Benešovský kancionál (z roku 1576, archiv Státní konservatoře hudby v Praze, dep. Městský archiv v Praze, bez sign.).

Graduale latino-bohemicum (z roku 1578, Národní a universitní knihovna v Praze, sign.: XI B 1, quinta vox ve strahovské knihovně, sign.: DA II 3). Obsahuje officia pro chrám sv. Michala v Praze z let 1572–1578).

Kancionál betlémské kaple (z roku 1590, Archiv hlavního města Prahy, bez sign.). Obsahuje také vícehlasé vokální skladby.

Foliant Václava Trubky z Rovín (z let 1605–1607, Muzeum hlavního města Prahy, bez sign.). Foliant obsahuje 29 latinských mešních officí, z nich 18 nese značku P. S. G. nebo jméno Paulus Sponcopaeus Gistebnicenus.

Rukopisy a sborníky děkanské knihovny a Městského muzea v Rokycanech (dat. 1569 a 1625, sign.: AV 19–22, AV 37, 42, 44–45, AV 23–24, 38, 40 a 43). Obsahují vícehlasé mše a moteta na české texty. Vedle cizích polyfoniků jsou tu zastoupeni též četní čeští skladatelé (Pavel Sponcopaeus Jistebnický, Jiří Rychnovský, Jan Trojan Turnovský, Václav Fabritius Čáslavský, Šimon Frozinus, Matyáš Daniel Sošek, Jan Stefanides Pelhřimovský a Jiří Tachovský.¹⁰⁵

Sedlčanský kancionál Kopidlanského (z let 1430–1630, Národní muzeum

v Praze, hud. oddělení, stará sign.: C 4 537). Uchovává dvoj- až čtyřhlasé písně z dvoustaletého údobí a tím zachycuje vývojovou linii různých druhů vícehlasých písní. Důležitý pramen pro poznání typického druhu české vícehlasé písněvé produkce.¹⁰⁶

Podobně jako většina tištěných kancionálů vznikla v pražských tiskařských oficinách, tak byly zase zhotoveny i četné rukopisné kancionály z druhé poloviny 16. století ve vzorných písařských a malířských dílnách v Praze. V těchto dílnách bylo také pracováno na jejich výtvarné výzdobě, která se slohově připíná k pozdní české gotice a k novému ranému českému renesančnímu výtvarnému stylu.¹⁰⁷ České iluminátorské umění a malířství miniatur v 15. a 16. století patří v této době k významným výtvarným projevům toho druhu v Evropě; na tuto skutečnost již důrazně poukázal Jan Erazim Vocel ve své studii o českých miniaturách 16. století. Tehdy nastal největší rozkvět českého iluminátorského a miniaturního umění, jež úspěšně soutěžilo s tehdejšími zahraničními iluminátorskými dílnami. Většina krásně iluminovaných kancionálů se dochovala z první a druhé poloviny 16. století.

Rozkvět malbami zdobených kancionálů byl především podmíněn činností českých iluminátorských dílen, v jejichž čele stáli vynikající mistři drobnomalbného umění. Většina těchto iluminátorských dílen byla, jak už bylo ostatně svrhu řečeno, v Praze. Četné písařské a malířské dílny vznikly v 16. století také po českém venkově, zvláště v Bechyni, Benešově, Mladé Boleslavi, Lounech, Sedlčanech, Žatci aj.¹⁰⁸

Rozvoj imitačního polyfonního umění byl v Čechách podmíněn především vlivem cizích vokálně polyfonických skladatelů. Problém vlivu evropského vokálního vícehlasu na českou hudbu 15. a 16. století patří nesporně k nejdůležitějším otázkám české muzikologie. Tato otázka, která ještě čeká na důkladné monografické zpracování, je zvláště pro nás zajímavá, neboť bez osvětlení tohoto problému bychom nemohli dosti dobře posoudit a zhodnotit skladebné dílo Kryštofa Haranta. Bližší kritické zhodnocení této otázky nám jasněji osvětlí postavení i význam české vokálně polyfonické hudby 15. a 16. století v rámci evropské hudební kultury. Zvláště v českých zemích, ležících od nepaměti v srdci Evropy na důležité křižovatce různých kulturních vlivů a v centru evropského hudebního myšlení, byla působnost cizích hudebních a duchovních vlivů pronikavá a slohově velmi závažná. Je nesporné, že tyto zahraniční vlivy značně slohově a technicky tvárně zasáhly do skladebného ústrojení naší hudby v 15. a 16. století. Musíme uvážit, že se tak stalo právě v době, která byla tak významná a v mnohém směru dokonce i kritická pro náš kulturní a hudební vývoj. Vždyť v této době počal k nám pronikat nizozemský, anglický, italský a též německý vokální vícehlas.

Čeští skladatelé se prostřednictvím zahraničních polymelodiků a polyfoniků obeznamovali se západoevropskou vokálně polyfonickou skladebnou technikou a pokud stačila jejich tvůrčí potence, vydatně ji používali, ovšem ve značně zjednodušené a technicky zploštělé podobě, ve své vlastní tvorbě. V mnohých případech nebyla zcela ohrožena osobitost jejich tvůrčích projevů, jak o tom ostatně svědčí některé pozoruhodné skladby českých polyfoniků, zvláště z druhé poloviny 16. století. Toto nebezpečí v mnoha případech paralyzoval často pronikavý vliv české světské a duchovní písně, která pronikala do české vokálně polyfonické produkce v podobě kantofirmální techniky, i když je často sporné, zda tu šlo o českou lidovou či umělou duchovní nebo světskou píseň. Český charakter těchto skladeb se projevil také v rytmickém citění, které namnoze vy-

věřalo z českých tanečních rytmických útvarů. Také tendence emancipovat se od modálního tonálního citění směrem k toninám dur-mollového charakteru je určitým projevem přirozeného českého hudebního citění. Vedle melodické, rytmické a tonální hudební představivosti, projevilo se tu také úsilí o správnou deklamaci českých textových předloh, zvláště ve skladbách homorytmických a syrrytmičických.

Vlivy cizí vokální polyfonie na českou vícehlasou hudbu 15. a 16. století můžeme nejlépe a také nejnázorněji sledovat v *Královéhradeckém speciálu*, který se stal jakousi základnou, na níž došlo k intenzivnímu styku české hudby s hudbou evropského západu. Většina cizích skladeb ve Speciálu pochází od skladatelů anglické a nizozemské polyfonické školy.

Abychom si učinili aspoň přibližný obraz i představu o rozsahu působnosti cizích skladatelů na naši tehdejší vokálně polyfonickou hudbu, uvedu soupis všech cizích polyfoniků, kteří jsou zastoupeni jednak ve Speciálu a ve sborníku strahovské knihovny, jednak v rukopisných sbornících v Rokycanech aj.

Ze skladatelů nizozemského a franko-vlámského původu jsou v těchto pramenech zastoupeni tyto skladatelé:

Alexander Agricola (Alexander Ackermann, kolem roku 1446—1506), Jacques Barbireau (kolem roku 1408—1491), Philippe Basiron (žil v době kolem roku 1500), Josquin Baston (první polovina 16. století), Jachet de Berchem (varhaník ve Ferraře roku 1555), Jacques Clément (Clemens non Papa, kolem r. 1510— kolem r. 1556), Thomas Créquillon (zemřel asi roku 1557), Josquin Després (kolem roku 1450—1521), Nicolas Gombert (zemřel kol r. 1556), Christian Janszone Hollander (zemřel roku 1568 nebo 1569), Johannes Lupus Hellinck (kolem roku 1495— asi 1541), Heinrich Isaac (před rokem 1450—1517). Jeden z největších skladatelských zjevů své doby. Isaac je označen ve Speciálu jako „aureus“, což svědčí o tom jaké vážnosti se těšil v českých zemích. Orlando di Lasso (kolem roku 1532—1594), vůdčí skladatel franko-vlámské školy. Charles Luyton (kolem roku 1556—1620), Pieter Maessens (Pieter Maessins, Massenus, kolem roku 1500—1562), Philippe de Monte (1521—1603), Pierre Moulu (žák Josquinův, žil v 16. stol.), Johannes Ockeghem (kolem roku 1420— kolem roku 1495), Jean Pillois (Pullois, zemřel 1478), Jacob Regnart (kolem roku 1540—1599), Pierre de la Rue (kolem roku 1460—1518), Joannes Taurant (Touront, životní data neznámá), Balduinus Tectis (patrně Balduinus Noël, zemřel 1529), Johannes Tinctoris (kolem roku 1435 až 1511), Ivo de Vento (kolem roku 1540—1575), Joannes Verbonet (pravděpodobně totožný s Jeanem Ghiselinem, žil v 15. až 16. století), Gaspar van Weerbecke (kolem roku 1440— po roce 1515), Giaches de Wert (1535—1596), Adrian Willaert (mezi 1480—1490, zemřel 1562).

Z italských skladatelů nalézáme v českých vícehlasých pramenech tyto skladatele:

Giuliano Cartari (zemřel roku 1613), Quirino Colombani (žil v druhé polovině 16. století), Jacopo Corfini (druhá polovina 16. století), Costanzo Festa (kolem roku 1480—1545), Andrea Gabrieli (kolem roku 1510, zemřel koncem 1586), Claudio Merulo (1533—1604), Giovanni Pierluigi Palestrina (asi 1525—1594), Antonio Scandello (kolem roku 1517—1580), Annibale Stabile (kolem roku 1540— kolem roku 1595), Ascanio Trombetti (žil v 16. století) a Philippe Verdelot (žil v 16. století).

Francouzští polyfonikové jsou tu zastoupeni těmito jmény:

Eustache Barbion (první polovina 16. století), Robert de Fevin (počátek 16. století), Lanoys, snad Collinet de Lannois nebo David de Lannaix (Lanoys žil v 15. století), Franciscus de Layolle (varhaník ve Florencii, žil kolem roku 1540), Jehan Mouton (vlast. jménem Jehan d'Holluigue, nejpozději 1458—1522). Dominicus Phinot (žil v 16. století) a Loyset Piéton (žil v 16. století).

Z Němců se nalézají v našich pramenech pouze tato čtyři jména:

Gallus Dreßler (1533—1580 nebo 1589), Leonhard Lechner (1553 až 1606), Friedrich Lindner (kolem roku 1540—1597) a Leonhard Pamingler (1495—1567).

Angličané jsou tu pouze dva:

Adrian Batten (kolem roku 1590—1637) a Walther Frye (skladatel 15. století).

Dále se v těchto pramenech objevuje jeden Slovinec Jacobus Gallus (1550—1591), jeden Španěl Cristobal Morales (kolem roku 1500—asi 1553) a jeden Švýcar Ludwig Senfl (kolem roku 1490—1543). Z neznámých a dosud blíže neurčených skladatelů se tu vyskytují tato jména: Bombert, Joannes de Brachi, Breiten, Bryssonet, Nicasius de Clibano, Elezanger-Jaccen a jakýsi Flemmik (Flemink?).

To je celkový výčet cizích skladatelů, kteří se vyskytují v českých vícehlasých pramenech 15. a 16. století. Bude jistě velmi poučné a zajímavé, když si ještě jednou číselně zrekapitulujeme národní příslušnost těchto cizích skladatelů, kteří působili na utváření českého vícehlasého slohu 16. století. Tím také nejlépe, bezpečně a zcela konkrétně zjistíme, který proud evropské hudební kultury nejvíce tehdy zasáhl naše země a v čem máme také hledat slohovou a technicko-tvárnou podstatu českého vícehlasu 15. a 16. století. Z jedenašedesáti cizích skladatelů, které jsem tu postupně uvedl, jsou zastoupeni v převládající většině skladatelé nizozemského nebo franko-vlámského původu a směru (celkem 29 jmen!). Po nich následují Italové (11 skladatelů), pak Francouzové (7 skladatelů), Němci (4 skladatelé), Angličané (2 skladatelé), jeden Slovinec, jeden Španěl, jeden Švýcar a celkem sedm zcela neznámých skladatelských jmen. Z těchto sedmi neznámých jmen zjistíme při jejich etymologickém rozboru s velkou pravděpodobností, že mezi nimi nebyl ani jediný Němec. Tři z nich byli pravděpodobně Nizozemci (Breiten, Elezanger-Jaccen a Flemmik), dva další patrně Francouzi (Bombert a Bryssonet) a konečně dva poslední mohli být italského původu (Joannes de Brachi a Nicasius de Clibano).

Proč tento německý původ všech těchto zde uvedených skladatelů tak zdůrazňují? Velmi často se totiž dočteme, především ve starší německé hudebně-historické a muzikologické literatuře, že se česká polyfonní tvorba v 15. a 16. století jednostranně vyvíjela pod přímým německým vlivem. Přitom jsme zjistili pravý opak! Můžeme proto zcela objektivně vyvrátit tendenčnost a nevědeckost těchto ničím nezdůvodněných tvrzení německých muzikologů. Tato tvrzení nebyla opřena o objektivní znalost a studium českých hudebních pramenů. Jak je zřejmo v 15. a 16. století převládá v české vokálně polyfonické tvorbě především nizozemský, franko-vlámský, italský a francouzský vliv, což se také projevilo ve skladebném ústrojství tehdejších českých polymelodiků a polyfoniků. Jak poznáme ještě později, italský vliv na českou hudbu se stupňuje ještě pronikavěji

až v 17. století zvláště v době vlády Rudolfa II. Tehdy udržují italští skladatelé čilé styky nejen s císařským dvorem v Praze, ale i s některými šlechtickými residencemi na českém venkově. Jsou to zvláště italští polyfonikové Marc'Antonio Ingegneri (kolem roku 1545—1592) a Orazio Vecchi (1550—1605), jehož skladby byly v 17. a dokonce ještě v 18. století hojně u nás provozovány, např. v rajhradském klášteře, jak o tom svědčí četné dochované sborníky vokálně polyfonické tvorby z knihovny tohoto významného moravského kláštera (dnes deponované v hudebněhistorickém oddělení Moravského muzea v Brně, sign.: A 367-A 370).

Vlivy cizích evropských skladatelů na českou vokálně polyfonickou tvorbu v 15. a 16. století se projeví jak pozitivně, tak i negativně. Nejvyspělejší vzory polyfonní skladebné techniky k nám přinášeli skladatelé nizozemského a franko-vlámského původu, pak Italové a Francouzové. Vlivy Němců jsou v oblasti české vokálně polyfonické tvorby v této době téměř bezvýznamné, ne-li mizivé.

Položme si ještě otázku, které slohové a technickotvárné prvky západoevropské vokální polyfonie nejpodstatněji pronikly do skladebného ústrojení české vícehlasé hudby 15. a 16. století? Především musíme konstatovat, že nepochybně tu působily i textové předlohy cizích vokálně polyfonických skladeb, zvláště svou humanistickou ideovou tendencí. Vícehlasé chorální skladby zapůsobily na českou polyfonní tvorbu především svou plnou a zvukově sytou harmonickou vazbou a nepochybně také svým dur-mollovým tonálním citěním a zřejmým sklonem ke skladebné monumentalitě. Tyto skladby vykonaly také po rytmické stránce nesporný vliv na tehdejší českou polyfonní produkci. Jejich svěží rytmické citění, často vyvěrající z lidové taneční rytmiky, bylo blízké českému přirozenému hudebnímu citění. Ačkoli se tito cizí skladatelé často až záměrně vyhýbali souběžným kvintovým postupům, přece s oblibou používali progresivních paralelních tercových a sextových chodů, aby tím dosáhli účinných zvukově stavebných gradací. Smělé modulace a časté zvukové efekty (např. použití zmenšených kvint) nejsou vzácností, podobně jako monotematická výstavba těchto skladebných útvarů je dosti častým zjevem. Deklamace je v těchto skladbách namnoze dbáno až s uvědomělou pečlivostí, zvláště v syllabických skladbách, což mělo vliv i na deklamační techniku českých polyfoniků.

Vedle vyspělé technické a inspirační hodnoty se objevují ve vícehlasých skladbách západních polyfoniků, uložených v českých literárských hudebních pramenech, také některé negativní vlastnosti. Jde tu ovšem vesměs o menší skladatelské zjevy nikoli o vůdčí umělecké individuality západoevropské vokálně polyfonní tvorby. Tyto negativní složky se ovšem pak dostaly také do české vícehlasé tvorby tohoto slohového údobí. Záporné jevy se projevují jednak v mdlé, nevýrazné tematické struktuře a v melodické invenci, jednak často i v technické neobratnosti. Podobně jako u českých, tak také u cizích polyfoniků nalézáme dokonce ještě zbytky skladebně primitivního organálního stylu, zvláště v paralelně postupujících terciích a sextách, prázdných oktávách a stereotypních průchodných notách.

S těmito různorodými slohovými prvky se pak mísí v mnoha případech osobitost melodicko-rytmického hudebního citění. Často se tu shledáváme také s tónomalbou, napodobující přírodní zvukové elementy. I formální výstavba některých skladeb je tu usměrňována podivuhodnou schopností přirozené hudební architektiky. Mnohdy jen z nepatrného motivického jádra je na základě mono-

tematického principu vybudován pevně motivicky skloubený stavebný útvar. Homofonní faktura se uplatňuje zvláště tam, kde je melodii sylabickým způsobem podložen text.

Přitom lze říci, že všechny strukturální a slohové zvláštnosti evropské polyfonie jsou v české polyfonii 15. a 16. století namnoze samostatně zpracovány a přetvořeny, na což měl nepochybně mimo jiné také vliv svérázný způsob domácího náboženského života a duchovní i světské jednohlasé písně, jejíž melodický charakter lze v mnoha případech odvodit z lidového nápěvného základu. Jak poznáme ještě později, česká vícehlasá vokální hudba tohoto slohového údobí se oprostuje od technicky příliš komplikované skladebné struktury západní evropské polyfonie. I toto oprostění skladebné faktury bylo způsobeno mnoha různorodými činiteli, z nichž snad nejvýznamnější byly faktory náboženské, společenské, hospodářské a především uměleckohistorické. V technické oprostěnosti české polyfonní hudby můžeme spatřovat její strukturální odlišnost od západoevropské polyfonní tvorby, ale zároveň i její nedostatky. V mnoha případech jsou však tyto technické nedostatky zase vyváženy subjektivním pojetím i proniknutím do obsahové náplně textových předloh. Tento oprostěný způsob technické a skladebné práce se zase projevil v melodicky zvroucnělé hudební dikci, mysticky náboženském zánětu, které se mohlo pak tím více uplatnit v těchto skladebně nesložitých formách českého vokálního vícehlasu. A v těchto konfrontacích se západoevropskou vokální polyfonií můžeme jediné dospět k vymezení a postihu ideového smyslu a tvůrčí hodnoty českého vokálního vícehlasu 15. a 16. století.

Hlavním centrem české vokálně polyfonní hudební kultury se staly zvláště v druhé polovině 16. století východní Čechy. Rukopisné kancionály této východočeské oblasti jsou hlavním pramenným zdrojem, z něhož čerpáme naše poznatky o českém vokálním vícehlasu z tohoto slohového údobí. Jsou doslova přeplněny českým vícehlasem často ve spojitosti s cizí evropskou vokálně polyfonní hudební produkcí. Najdeme je především v královéhradeckých rukopisných kancionálech, pak v kancionále chrudimském, kosteleckém, mladoboleslavském, solnickém, třebchovickém, v kancionále z Ústí nad Orlicí a jinde.¹⁰⁹

I když budeme musít v lecčems korigovat naše dosavadní názory o jednoznačně zjednodušujících tendencích české vokálně polyfonické hudby této doby, přece tyto zjednodušující tendence spolu s anachronickými faktory tu nesporně zjistíme jako typický rys české hudební tvořivosti podobně jako ono časové opožďení za evropským hudebním vývojem v tomto druhu skladebné činnosti.

Vývojové opožďení české vokální polyfonie bylo způsobeno také tím, že v 15. a v první polovině 16. století neměla česká hudba velké a stále středisko, kde by se mohla soustavně a svobodně vyvíjet. Královský jagellonský dvůr sídlil za Vladislava II. (1471—1516) i za Ludvíka (1516—1526) z velké části v Uhrách a jen zcela zřídka přicházel do Čech. Pražský dvůr ani šlechta neprojevovaly hlubší náklonnost a smysl pro hudební kulturu, takže její rozvoj byl ponechán živelně volnému vývoji bez účinné pomoci panovnického dvora a bez usměrňující působnosti velkého hudebního a kulturního centra. Teprve až v rudolfínské době nastává velký rozmach dvorské hudební kultury, která vytváří předpoklady k dalšímu samostatnému vývoji české domácí hudební tradice.

Český vokální vícehlas od sklonku 15. do počátku 17. století si můžeme podle vnitřních skladebných slohových kritérií rozdělit přibližně do tří vývojových epoch nebo period.¹¹⁰

P r v n í vývojová perioda (přibližně od osmdesátých let patnáctého století do

třicátých let šestnáctého věku) se vyznačuje převážnou měrou latinským, mírně melismaticky zvlněným tříhlasem, v jehož prosté skladebné a melodické faktuře se ještě uplatňuje vliv domácího husitského chorálního zpěvu a rané nizozemské polyfonní školy (Dufay, Dunstable, Binchois aj.). Tyto skladby jsou anonymní, skládané na české texty a vyznačují se homorytmičností. Slohové opoždění se v této první periodě projevuje především v tom, že čeští polymelodikové se dosud nevymanili z organální a fauxbourdonové techniky, z gymelu a prostého diskantového zpěvu.

Repertoárovou náplň druhé vývojové periody (přibližně od roku 1530 do roku 1570) tvoří české vícehlasé skladby, jejichž kompoziční princip je založen na kombinaci a spojení několika reálně postupujících melodických útvarů sylabického charakteru, zdůrazňujících deklamačně obsahovou kapacitu textových předloh. Jasně srozumitelný, prostý čtyřhlas a reprodukcí snadný způsob sylabického a syrrytmičké techniky byl tehdy v našich literárských bratrstvech velmi oblíbený. O tom svědčí prostý, až lidově bezprostřední výraz českých anonymních a latinských humanistických skladatelů, většinou diletantů. Z nich jmenujme aspoň skladby Benedikta Vavřince Nudožerského (1555–1615), Jana Campana Vodňanského (asi 1572–1622), Jana Vorličného (Aquilinas, první čtvrtina 16. století), Adama Suticensis Rosatia (druhá polovina 16. století), Matouše Petříka (Mathes Petrzik, první polovina 17. století) a Václava Kolářovice (Rotarius, druhá polovina 17. století).¹¹¹ Do této skupiny českých humanistů-skladatelů patří také Daniel Karolides z Karlšperka, pražský knihtiskař z počátku 17. století.

Jako typické příklady tohoto druhu české vícehlasé tvorby uvádím dvě ukázky ze skladeb Jana Campana Vodňanského a Daniela Karolidesa z Karlšperka.

U Campana jde o sylabický a syrrytmičkový mužský čtyřhlas vysloveně homofonní faktury, jehož vnitřní stavebná struktura zákonitě vyrůstá z rytmomérických deklamačních hodnot textové předlohy. Skladba zaujme nejen svou formální uceleností, ale i svou harmonickou vazbou. Tonální víceznačnost je tu dána totožností diatonických funkcí. Skladba projde příbuznými tonálními centry, v nichž je příznačná tercová diatonická příbuznost (toniny: g moll, B dur, d moll, F dur a zase g moll, viz notový příklad čís. 25).

Rovněž skladba Karolidesova svou homofonní fakturou, založenou na základních tvarech kvintakordů se blíží svým skladebným ústrojenstvím kompozičnímu principu českých humanistických básníků z konce 16. a z počátku 17. století (viz notový příklad čís. 26).

Třetí perioda (přibližně od sedmdesátých let šestnáctého do dvacátých let sedmnáctého století) je právem označována za vrcholnou dobu českého vokálního vícehlasu. V ní se znovu uplatňuje vliv vynikajících representantů nizozemské polyfonie (Josquin Després, Orlando di Lasso) a u nás působících dvou skladatelů, Jacoba Handla-Galluse a Philippa de Monte. Skladebná faktura tohoto údobí českých polyfoniků se vyznačuje dobře zvládnutou, ponejvíce pětihlasou, imitační technikou v čistém polyfonním stylu. Ta zpravidla zpracovává v tenoru v jasně melodicky traktované podobě daný písňový *cantus firmus*, zatímco ostatní hlasy mají melismaticky rozvinutý charakter. Podle pramenných dokladů lze usuzovat, že čeští skladatelé psali též množství šesti až osmihlasých motet a mší (viz soupisy a výčty v jednotlivých hlasových sbornících). Tyto skladby však neznáme nebo je známe pouze velmi neúplně a nepřesně.¹¹²

V druhé polovině 16. století vznikla u nás dokonce tzv. česká vokálně poly-

fonická škola, k níž patřila početná, vědecky dosud plně neprobádaná, nedocenená a také monograficky ještě nezpracovaná skupina českých kontrapunktiků. Teprve až po bližším vědeckém a kritickém ozřejmění této skupiny českých polyfoniků 16. století budeme moci odpovědně zdůvodnit, zda tu skutečně šlo o „školu“, která by byla schopna vytvořit souvislou a svébytnou vývojovou linii české vokálně polyfonní hudby. K předním zástupcům vrcholného období české renesanční polymelodické a polyfonní vokální hudby patří především Jiří R y c h n o v s k ý (asi 1545 až 1615—1616), Jan Traján T u r n o v s k ý (narozen asi 1550) a dosud blíže neznámý Matyáš P o ř i c e n s k ý mladší z Roklin.¹¹³

U chrudimského kantora Jiřího Rychnovského, od něhož se dochoval větší počet, ponejvíce pětihlasých novokališnických polyfonních skladeb (*Officium super dedicationis Templi, Officium de Sancto Spiritu, Missa super Maria Magdalena, vánoční mše Officium Quem vidistis pastores* aj.), se objevuje zjednodušující skladebná tendence. Rychnovský psal své skladby spíše homofonní než polyfonní skladebnou fakturou, i když se u něho setkáváme s vyspělou, vytříbenou inverzní přísnou kontrapunktickou prací, polyfonní technikou a syrytmickým kontrapunktem.¹¹⁴ Rychnovský byl dobře obeznámen s Palestrinovým a Lassovým polyfonním skladebným slohem. Pro své mimořádné skladatelské schopnosti byl nazýván současníky „*musicus celeber*“. Mnohé z jeho skladeb jsou komponovány na tradiční utrakvistické kantofirmální nápěvné útvary, jejichž technické zpracování směřuje opětovně spíše k zjednodušené skladebné technice. Melodika je u Rychnovského dlouhohdechá, zřídka se vyskytuje rozvinutá kolorатурní melismatika. Pronikavost a síla hudebního výrazu Rychnovského spočívá v monotematismu, neboť se ve svých skladbách stále vrací k jednomu a témuž melodickému útvaru. Tento monotematický princip nejlépe postřehneme v jeho *Sanctus* z *Missa super Maria Magdalena* (viz notový příklad čís. 27).

Skladba je psána v pětihlasé polyfonii imitačního charakteru. V jejím průběhu je tematický materiál modifikován tím způsobem, že celková harmonická výslednice sice nezavadná, ale nicméně přece jenom nese stopy méně obratné polyfonické práce.

Kompoziční techniku Rychnovského snad ještě důkladněji poznáme ze dvou typických ukázek z universitní knihovny v Praze (viz notové příklady čís. 28 a 29).

Velmi zajímavá a poučná je ukázka z Rychnovského proměnlivé části ze mše o sv. Duchu (viz notový příklad čís. 30).

V této skladbě zaujme naši pozornost neobvykle koncipovaná melodika. Skladba je vlastně psána v d moll, ale počíná tónickou kvartou. Ta se pak objevuje ještě ve druhém, pátém, prvním a třetím hlase. Cantus firmus je, jak se zdá, psán na český nápěv *Navštěv nás, Duše svatý*. Kontrastující hlasy jsou od něho odvozeny. V tom se jeví také jeho příbuznost s chorálem, a to jak svým melodickým ambitem, tak i stavbou.

Jan Traján (Trojan) T u r n o v s k ý, autor četných vokálních polyfonních skladeb motetového typu, z nichž většina je uložena v benešovském kancionále z let 1576—1580, ovládal plynně polyfonní skladebnou techniku. Rovněž u něho působí tato skladebná technika spíše homofonně než důsledně polyfonně jako typický znak i projev české přirozené lidové hudebnosti. S oblibou používal imitační techniky stupnicového charakteru. Časté opakování jednotlivých melodických útvarů, syrytmičnost, místy oživená mírným pohybem více méně samo-

statných středních hlasů, směřuje u Trojana k technicky a skladebně oproštěné hudební dikci.

Cantus firmus Trojanových skladeb je zpravidla v tenoru a tvoří jej buď z písňového fondu husitské doby nebo z rorátních písní. Trojan dokonale ovládal kontrapunktickou skladebnou techniku, jež je všude u něho plynulá. Jeho melodická invence je svěží, libezná a původní. Karel Konrád zjišťuje v Trojanových skladbách vlivy Haßlerovy, ale faktura jeho skladeb je prostší, lidovější, více citově emocionální a schází jí rozumová konstrukce Haßlerových skladeb. Rovněž harmonické cítění Trojanovo je značně vyspělé, rozmanité a nenuceně bezprostřední. Vedení hlasů prozrazuje značnou technickou vyspělost. Všechny tyto vlastnosti Trojanovy tvorby můžeme dobře postihnout na dvou typických příkladech z jeho tvorby (viz notové příklady čís. 31 a 32).

V prvním příkladu jde o typický kantofirmální pětihlas, jehož skladebná struktura je založena na vyšším monotematickém principu. Trojan tu důsledně pracuje s melodickým jádrem, vycházejícím z unisona nebo z melodicky a rytmicky modifikovaného oktávového intervalu na základě imitační polyfonie. Tímto skladebným principem dosahuje Trojan podivuhodné stavebně tvárné konciskosti, jednoty a tonální jistoty, zdůrazňované základními harmonickými funkcemi. To vše svědčí o technické a skladebně tvárné pohotovosti a záměrné promyšlenosti autora této skladby.

Druhá skladba je psána v šestihlasém vícehlasu typicky české homofonní faktury figurativního charakteru. Jde tu zase o názorný příklad zjednodušení západní polyfonie z jejího vrcholného vývojového údobí. Důsledkem této zjednodušující skladebné tendence je převažující vertikálnost kompozičního principu. Náznaky polymelodičnosti jsou nesený hlavně rytmickou složkou skladby.

Konečně ještě jednu ukázkou z tohoto druhu české polyfonní tvorby. Jejím autorem je pravděpodobně Matyáš Pořicenský mladší z Roklin, o jehož životě a tvorbě dosud víme jen velmi málo (viz notový příklad čís. 33).

Skladba Pořicenského je psána rovněž v imitační technice s reálnou kvintovou odpovědí. Její technika je dosti neobvyklá, poněvadž tento interval zůstává nezměněn. Postup hlasů se tu uplatňuje v rovném pohybu do prázdných intervalů. V druhém hlase, podobně jako v třetím hlase při neúplných kvintakordech je rovněž chybný. Přímou až stereotypně je tu používáno kvartových průtahů.

V Graduale latino-bohemicum z r. 1578 najdeme ještě dvě zajímavé vícehlasé skladby, které nám mohou sloužit za typické ukázky českého vícehlasu z 16. století. Obě jsou anonymního původu.

První z nich je psána v běžné imitační technice, i když vedení hlasů je plynulé. Její začátek upoutá svou tonální neobvyklostí. Diskant, tenor a bas začínají dominantou, vagans (quinta vox) tónikou. Melodika se vyhýbá citlivým tónům, takže tu jde spíše o církevní modus. V hudebním kontextu se objevuje malá septima a malá sekunda. Melodických disonancí je tu celkem málo. Harmonická výslednice je velmi jasná a přehledná (viz notový příklad čís. 34).

Druhá skladba, anonymní Alleluja, je po stránce tonální opravdu pozoruhodná (aiolský modus). Naši pozornost upoutá především zajímavá rytmicko-melodická individualizace hlasů. Incipit je dominantní. Odpověď na tónice, tedy opak toho než jak bylo tehdy obvyklé. Závěr je postaven na subdominantě a tónice. Zvláště zajímavé jsou tu melodické disonance, rozváděné vždy do nových harmonií (viz notový příklad čís. 35).

Do třetí vývojové periody českého vokálního vícehlasu pozdní české renesance patří také Pavel Spongopaeus Jistebnický (asi 1560—1616), další významný představitel české polyfonní hudební tvorby 16. a počátku 17. století. Je autorem pětadvaceti, většinou osmihlasých skladeb, které se dochovaly pouze v jednom pátém hlase ve foliantu Trubky z Rovin, dnes deponovaném v Muzeu hlavního města Prahy. Jsou tu od něho zastoupeny mešní skladby a hymny. V kancionálech královéhradeckých a v kancionálech v Rokycanech a Klatovech jsou zase jeho dvě skladby pětihlasé, jedna šestihlasá a jedna osmihlasá skladba.

Spongopaeus byl nesporně jedním z neplodnějších a také nejrozsáhlejších skladatelů české vrcholné renesance. Bohužel musíme s politováním konstatovat, že se ze skladebného díla Pavla Spongopaea nic kompletního nedochovalo. Vše je pouze jen v jednotlivých hlasech, takže je rekonstrukce jeho díla nemožná. Pro naprostou fragmentárnost a neúplnost jeho dochovaných skladeb nelze proto usuzovat o jejich umělecké kvalitě a technické vyspělosti. Především není možno si učinit jasnou představu o způsobu a úrovni jeho vokálně polyfonní práce. Jen zcela hypoteticky můžeme konstatovat, že podle všeho směřoval k rozsáhlejší skladebným útvarům. Z dochovaných jednotlivých hlasů lze soudit, že jeho melodické myšlení se vyznačuje svěží nápěvnou představivostí, která konec konců je z velké části charakteristická pro většinu českých vokálních polyfoniků z druhé poloviny 16. a z počátku 17. století.

Do této souvislosti patří též tvorba Jakuba Maršálka (Jacobus Marchio Quercetus, žil v druhé polovině 16. století). Podle zhudebněných textů byl asi staroutrakvista. Slohově se blíží nizozemské polyfonní škole, ale liší se od ní tím, že cantus firmus klade pouze do celých not a nepoužívá kanonického vedení hlasů. Jeho imitační práce se omezuje jen na počátky jednotlivých skladeb. Poměrně je velmi smělý v harmonickém myšlení. U něho se objevuje jeden z osobitých melodických obrátů, které nalézáme v tehdejších českém vícehlase. Je to spoj tóniky s dominantou, který vyplňuje buď úplnými nebo neúplnými diatonickými postupy. Následující notová ukázka nám do jisté míry ozřejmí tento způsob Maršálkovy skladebné práce a techniky:



K těmto skladatelským zjevům se také důstojně druží Jan Stefanides Pelhřimovský (zemř. 1592), pak „musicus in regno Bohemiae celeberrimus et praestantissimus“ Jan Simonides Montanus (zemřel 1587), prachatický literát Ondřej Chrysogonus Jevičský (žil v 16. století) a slezský rodák Jan Knöfel (Cnefelius), významný představitel polyfonní skladebné techniky z konce 16. století a autor sbírky *Bicinia nova* (Praha 1579).

Z podružnějších skladatelů této doby uvedme aspoň těchto několik výraznějších postav: jsou to prachatický varhaník Jiří Altimontanus (zemřel 1608), Šimon Bariona Oppoliensis (Madelka?) ze Slezska (žil v Plzni), domažlický varhaník Jan Bufler (zemřel 1655), Jiří Cropatius (též Kropacz),

který vydal roku 1548 v Benátkách sbírku mší *Missarum tomus primus* (nedochovala se), Václav Fabricius Čáslavský (žil v druhé polovině 16. století), sukcentor v Žatci a kantor v Rakovníku, Šimon Frozinus (Frozuus, Frozín, žil rovněž v druhé polovině 16. století), Ondřej Prasinus (Andreas Pragenus, Pražský zemřel 1601), Jakub Romanides Bydžovský (1556 až 1611), Jiří Tachovský (Georgius Tachovinus, zemřel 1622) aj.

Nejvýraznějším reprezentantem této třetí vývojové periody českého vícehlasu v 16. a 17. století byl Kryštof Harant z Polžic a Bezdruzic (1564–1621), i když, jak poznáme později v třetím svazku této práce, souvisí spíše s vývojem císařské dvorní kapely v Praze než s prostředím literárských bratrstev.

Tři základní periody české vokální polyfonní hudby neexistují snad v ostře vyhraněných skladatelských typech, ale vzájemně se prostupují. Vytvářejí mnohotvárnost českého vícehlasého hudebního myšlení 16. století. Stylový charakter těchto skladeb není dán jen jazykovou, textovou složkou, ale především melodickou invencí, jejími metroritmickými hodnotami, nápěvnou lidovou svěžestí a zjednodušenou skladebnou strukturou přijatých zahraničních vzorů. Zásah lidového živlu se projevil především v symetričnosti melodické stavebné struktury. Převaha imperfektních taktů nad perfektními, homorytmické útvary, zásah tanečního rytmického nástrojového elementu, časté použití utkvělých rytmických figur, smysl pro kontrastnost hudební věty, zvláště v kontrapozici perfekce a imperfekce, lapidární drobné melodické útvary k široce rozvinutým melodickým postupům — to jsou ve stručnosti asi nejvýraznější znaky třetí vrcholné slohové periody české polyfonické vokální hudby.

Polyfonní skladby z třetí periody českého renesančního vokálního vícehlasu překvapují při své technicky a výrazově zjednodušené skladebné faktuře poměrně vyspělou hudební dikcí a polyfonní prací. Tato se často vzpíná až k úrovni skladebné práce nizozemských polyfoniků. Zatímco evropský vokální vícehlas zdůrazňuje ryze hudební prvky na úkor prvků deklamačních a význam slova v něm nabývá namnoze druhotné povahy, tu v českém vícehlase 15. století je mluvené slovo jedním z hlavních zdrojů melodické dikce, logicky rostoucí ze správné deklamace textových předloh.¹¹⁵ Zvláště čeští humanisté projevíli velký zájem o výraznou a správnou deklamaci, neboť přísně dbali toho, aby bylo šetřeno rytmických a metrických hodnot zhudebňovaných textů. Ovšem českost melodie, jak už bylo svrchu řečeno, nebyla dána jen tímto deklamačním procesem. Tkvěla především v českém autochtonním hudebním myšlení, namnoze vyvěrajícím z českých lidových nápěvných fondů, i když tento lidový základ je těžko zjistitelný, neovědáž promiskuita mezi lidovými a umělými nápěvnými typy je v této době neobyčejně intenzivní a vzájemně se prostupující. Český národní živel se uplatnil proto také ve vícehlasých skladbách, které byly zapsány třeba i na latinské texty pod názvem „*sociorum*“, což je další neklamný důkaz autochtonnosti českého hudebního myšlení, nezávislého na hudebnědeklamačním procesu a principu české řeči.

Také anonymní skladby české vokální polyfonie z tohoto slohového údobí se vyznačují celkem dosti dobrou technickou fakturou, namnoze zase imitačního charakteru, a plynulým pohybem jednotlivých hlasů. Jejich melodická metroritmická stavebná struktura vyrůstá rovněž z českých textových předloh a intonačního spádu české básnické řeči, takže často i přes tonální jednoduchost dosahují tyto skladby po stránce formální výstavby ucelený stavebný rozvrh. Do konce najdeme skladby, jež vykazují v polyfonním myšlení pozoruhodnou tech-

nickou vyspělost a neobvyklou reálnou koncísností ponejvíce v kontrapunktickém vedení hlasů. Ta opět pramení z úzkého vztahu melodického myšlení k vnitřní struktuře českého jazyka. Nejvíce osobitých prvků nalezneme především v ná-
pěvném charakteru melodického myšlení a v jeho stavebném řádu. Shledáme se také se samostatně melodicky vedenými a bohatě figurovanými hlasy v horizon-
tálním smyslu. Pouze na syrrytmických místech se uplatňuje vertikální harmo-
nický element.

Ve vrcholném údobí rozvoje české vokální polyfonie 16. století se kříží vlivy nizozemské polyfonie s benátským harmonickým zvukovým koloritem, v ne-
poslední řadě také nepochybně s vlivem české lidové nápěvnosti. V mešních
skladbách převládá monotematismus, který je později též charakteristický pro
tvorbu Kryštofa Haranta z Polžic. Přitom musíme zdůraznit, že Harantova
tvorba se utvářela stranou tohoto domácího vývoje. Nebyla závislá ani na čes-
kém literátském vícehlase, ani na české lidové nápěvnosti, i když používala
rovněž oproštěné skladebné techniky.

Pro českou vokální polyfonii z tohoto slohového údobí je také charakteristické,
že se ve skladbách českých polyfoniků téměř důsledně střídá polyfonie s homo-
fonií. Je to další důkaz zjednodušující tendence. Také v prostém imitačním způ-
sobu skladebné práce postřehneme některé specifické znaky české polyfonní
školy, ačkoli z velké části se používá imitací po způsobu nizozemské vokální
vícehlase techniky.

Nelze zastříti nebo popřít, že v četných, zvláště anonymních skladbách se
shledáváme s technicky velmi nedokonalými a neumělými hudebními projevy,
s archaickými kvintovými a oktávovými paralelismy, které ještě zpětně směřují
dokonce až k primitivní organální vokální technice. Jsou neklamným důkazem
diletantismu a primitivismu svých skladatelů.

Jednou z nejzajímavějších a také z nejvýznamnějších forem českého více-
hlasu 16. století je motet nového typu. Tento většinou tříhlasý až čtyřhlasý
motet slohově i technicky vyrůstá z motetové techniky „ars nova“. Od starého
motetu „ars antiqua“ se liší tím, že v něm již nenajdeme anachronistické orga-
nální prvky. Řídí se podle zákonů kontrapunktického vedení hlasů; jeho hlasy
jsou individualizovány. V tomto novém motetovém druhu usilují čeští skladatelé
o asociačně ilustrativní vztahy mezi textem a hudbou. Zkrátka se snaží přiblížit
hudební výraz obsahové náplni textových předloh. Zvláště ve *Franusově kancio-
nále* (1505) a v *Královéhradeckém speciálníku* (z doby kolem roku 1550) na-
lézáme některé české motetové skladby, jež nás překvapí svou technickou vyspě-
lostí a pozoruhodnou polyfonní prací, která v některých případech dokonce do-
sahuje skladebné úrovně tehdejších nizozemských polyfoniků. Zajímavý doklad
této nevšední úrovně české motetové skladebné techniky nám poskytuje ukázka
z motetu *Pane Bože, buď při nás*, který je zapsán jak ve *Franusově kancionále*,
tak v *Královéhradeckém speciálníku* (viz notový příklad čís. 36).

Tento tříhlasý motet (diskantus, tenor a kontratenor) zaujme svým lyricky
zvroucnělým, zbožným výrazem, plným melodické něhy a zvukové krásy. Jeho
cantus firmus je umístěn ve středním hlase. Tvoří jej stará česká duchovní píseň
z 15. století. Ostatní hlasy jsou vedeny rytmicky velmi svěže a plynně. Tvoří
spolu s cantem firmem hutně znějící hlasové souzvuky.

Snad nejosobitější národní element se výrazně objevuje v českém vánoč-
ním motetu a v některých lidově znějících vánočních vokálních dvojhla-
sech a vícehlasech. Vždyť vánoční tematika měla v české hudbě od nepaměti

významné postavení, a to již od samých počátků vývoje české hudební kultury, zvláště ve středověku, a později také v hudební renesanci, baroku a klasicismu. Ji se věnovala zvýšená pozornost, poněvadž odedávna měl český lid důvěrný citový vztah k vánočnímu jesličkovému příběhu a k poesii vánočních svátků vůbec.¹¹⁶ Odtud velké množství adventních a rorátních českých zpěvů, jak je nalézáme v českých kancionálech 15. a 16. století. Zvláště tzv. rorátníky obsahují nejen zpěvy předvánoční, ale všechny zpěvy s vánoční tematikou. Tyto zpěvy se nápadně liší nejen svou melodikou, ale i svou stavebně formovou strukturou od ostatní tehdejší české hudby. Jejich osobitost se projevila především v jasné periodicky členěné melodické dikci a v rytmické složce, jež se jeví jako výslednice staletého vývoje českého hudebního myšlení, zvláště v textových předlohách a v účasti instrumentálního živlu.¹¹⁷ Melodika je v nich patrně vlivem lidového živlu periodicky pravidelně členěná, a tím je také zpěvnější a lyričtější. Odtud se také mění modální tonální citění a uplatňuje se durová tonalita. Osobitá melodická houževnatost těchto českých vánočních zpěvů byla tak pronikavá, že migrovala z jednoho kancionálu do druhého a procházela dokonce i jednotlivými stylovými epochami české hudby, jak o tom např. svědčí starobylý nápěv české vánoční písně *Narodil se Kristus Pán*.¹¹⁸

K charakteristickým a snad také ke skladebně osobitým vánočním vokálním útvarům patří některá česká polyfonní moteta, v nichž je zpracována vánoční tematika českou, lyricky zvroucnělou melodickou kantilénou. K zajímavým ukázkám českého vánočního motetu můžem např. počítat již svrchu zmíněné moteto „*Znamenaj křestan věrný*“, které zkomponoval Jiří Rychnovský podle všeho roku 1573 (*Georgius Rychnovinus composuit 1573*), a sice pro děkanský chrám sv. Martina v Sedlčanech. Tuto skladbu však nelze označit za jednu z nejstarších vánočních motetových skladeb. Tento názor, který byl u nás vysloven (např. Jitkou Snížkovou), musil by se ještě zdůvodnit podrobným srovnávacím studiem jeho notového materiálu s ostatními českými a evropskými motety, které vznikly na textové předlohy s vánočními náměty. Lze proto říci, že všechny české skladby s vánoční nápěvnou a textovou tematikou by rozhodně stály za podrobné srovnávací monografické studium. Jedině tímto způsobem by se mohlo bezpečně prokázat, pokud jsou v invenci a technickém zpracování typicky české a pokud jsou projevem působnosti cizích nápěvných vlivů. Minuciézní rozbor jejich skladebné struktury jak po stránce melodické, technického zpracování daného nápěvu, tak po stránce tonálního citění (změna modů v dur-mollové toniny) může nám nejbezpečněji odpovědět na tuto stále ještě neobjasněnou a spornou otázku. Je však nesporné, že jejich prostá, jasné periodicky členěná skladebná struktura a naivní pastorálnost, navazující na tradici nejstarších českých vánočních jednohlasých písní, směřuje již k formovým útvarům českých *pastorel*, které se rozšířily po našem venkově zásluhou českých kantorů-muzikantů teprve až v 18. století jako typický, i když rovněž ne vždy původní projev české lidové hudební tvořivosti.¹¹⁹

K překrásným ukázkám českého vícehlasu s pastorální melodickou tematikou patří také motet *Náš milý, svatý Václave*, anonymní skladba z první poloviny 16. století (viz notový příklad čís. 37).

Motet *Náš milý, svatý Václave* zpracovává umělým způsobem svatováclavský chorálový cantus firmus v tenorovém hlase. Je nesen typicky českou, lyricky jímavou melodikou, později tak příznačnou pro českou duchovní hudbu (např. Adam Michna, *Missa Sancti Venceslai*). Nápěv svatováclavského chorálu je

zpracován imitační skladebnou technikou smíšeného kontrapunktu. Kontrapunkující hlasy jsou vedeny většinou v nedokonalých konsonancích, jejichž počet daleko převyšuje, zejména v převládajícím rovném pohybu, obvyklou kompoziční normu. Disonancí je ve skladbě používáno dvojím způsobem: na lehkých dobách průchodně, na těžkých s přípravou. Jen zcela výjimečně najdeme i nepřipravenou disonanci v rovném pohybu. Rytmická invence je v kontrapunktu-jících hlasech značně rozvinutá. Je jí používáno se vkusnou melismatickou koloraturní technikou. Najdeme tu také imitační způsob práce i mezi kontrapunktu-jícími hlasy (takt 4). Imitace je prováděna v intervalu horní sexty, jinde důsledně probíhá pouze v intervalu oktávy a unisona. Ambitus c f je perfektní, modus primus (dorický). Možno říci, že v kompoziční práci tohoto motetu projevil anonymní skladatel technickou vyspělost a smysl pro logickou plynulost. Odtud polyfonní předivo skladby tvoří organický a logický myšlenkový celek. Skladba je důsledně formově vystavěna na principu třídílnosti a účinně vystupňována nejen ve zvuku, ale i v bohatém kontrapunktickém předivu hlasů.

Závěrem ke kapitole o českém vokálním vícehlasu ze 16. a z počátku 17. století můžeme ve stručnosti shrnout a vytyčit tyto jeho typické a charakteristické vlastnosti a znaky. Při konfrontaci skladeb příslušníků české kontrapunktické školy s vůdčími zjevy evropského polyfonního stylu zjistíme, že české polyfonní skladby se vyznačují především melodickou výrazovou prostotou a zjednodušenou skladebnou fakturou. Intelektuálně racionalistická polyfonní komplikovanost, jež směřovala od isorytmických motetů první generace nizozemské školy až k monumentálním polyfonním formám cyklických mešních skladeb vrcholného údobí nizozemské polyfonie, často vyústující až do chladně konstruovaných spekulací artistické technické dokonalosti kanonické a imitační skladebné práce, byla českému hudebnímu citění přece jenom dosti vzdálená a cizí. Podobně neměla v českých zemích ohlas bohatá polyfonická komplikovanost a zvuková barevnost Italu a Angličanů. Tento základní rys českého hudebního myšlení byl spíše vázán na domácí lidovou hudební tradici než na technicko-tvárné vlastnosti a skladebnou vyspělost evropské hudby. Tato nechuť ke skladebné komplikovanosti byla do jisté míry způsobena dogmaticko-věroučnými zásadami českého utrakvismu a v neposlední řadě nedostatkem soustavného hudebního školení a konec konců také často omezenými reprodukčními prostředky českých literátských bratrstev. Tyto vlivy pak vytvářely typické znaky českého polyfonního vokálního stylu v údobí renesance 16. století. Nedostatky ryze technické povahy, které se projevíly ve formově tektonické a skladebné struktuře, byly do jisté míry vyváženy jadrnější a svěžejší melodikou, živější rytmicou členitostí hudební věty a opravdovější, nábožensky zanícenější myšlenkově obsahovou náplní jednotlivých skladeb. Mimoto český vokální vícehlas se vyznačuje pozoruhodným bohatstvím melodické invence, namnoze lidové ná-pěvné provenience, velkým množstvím cantů firmů, které jsou převzaty z českých duchovních a světských písní.

Naproti tomu nutno také ocenit u některých skladatelů jejich dovednost skladebné techniky. Z různých druhů polyfonní techniky, které jsme zjistili při podrobnějším rozboru jednotlivých skladebných útvarů, objevuje se tu především zajímavá imitační skladebná práce, volný kontrapunkt, archaické druhy starého druhu conductu s cantem firmem v dlouhých notách prosté melodie, která je však místy kolorována kolem kroužícími hlasy. Vedle polyfonie se objevuje

těž homorytmie a syrrytmie, tedy typické vlastnosti českého homofonního hudebního myšlení ve značně zjednodušené podobě. Tato humanistická syrrytmie byla vždy čtyřhlasá. Homorytmie roste v české vícehlasé hudbě z archaických tvarů organa a gymelu. Jako typický znak českých vícehlasých skladeb vystupuje protiklad polyfonie a syrrytmie, která nastupuje zpravidla v perfektním taktu. Nejde tu ani tak o výlučné zjednodušení vyspělé skladebné techniky nizozemské polyfonie, jako spíše o zcela záměrné sloučení, syntézu polyfonie s homofonní syrrytmií.

Dále je příznačné pro českou polyfonii, že tatáž melodie byla skládána jak na text světský, tak duchovní. Jde tu tedy o tzv. o b e c n o u n o t u, ustálenou jedinou melodii, jíž lze podkládat nejrůznější textové předlohy, pokud se ovšem jejich metrum shoduje se stavebnou strukturou daného nápěvu. Je to zjev nejen středověký, ale můžeme jej doložit i u písní 16. století, které byly zpívány i v dalším a následujícím věku.¹²⁰

Některé sborové české vícehlasy byly podle všeho doprovázeny na hudebních nástrojích, i když tato otázka instrumentálních doprovodů není dosud jednoznačně a zcela uspokojivě vědecky rozřešena.¹²¹

Skladebný styl českého vokálního vícehlasu vyvrcholil v Čechách na sklonku 16. století a v prvních desetiletích 17. století, tedy v době, kdy také končí první vývojové údobí literátských bratrstev, která, jak už víme, znamenala pro rozvoj českého vokálního vícehlasu asi totéž, co později šlechtické kapely pro rozvoj české nástrojové hudby 17. a 18. století.

V souvislosti s českým vokálním vícehlasem 15. a 16. století je nutno, abych se alespoň zcela stručně ještě zmínil o n o t a c i českých vokálně polyfonických hudebních památek z tohoto slohového údobí. I v tehdejší české notaci můžeme konstatovat časové zpoždění za vývojem evropské notace. Česká notační praxe byla v tomto slohovém údobí konservativní, neboť se ve svém grafickém tvaru značně opozdila za vývojem tehdejší evropské notační praxe. V Čechách dlouho převládala černá mensurální notace, zatímco v ostatní Evropě byla již v největším rozkvětu bílá mensurální notace. Náznorný příklad typické české notace z počátku 16. století nám podává především *Franusův kancionál* (1505). Na čtyř až pětlinkové osnově se objevuje chorální nota dvojiho druhu a typu: plná chorální nota rombického grafického tvaru a plná černá mensurální nota. Zvláště plná chorální nota rombického tvaru je typická pro české hudební památky tohoto slohového údobí. Chorální notace je tu použito z velké části nejen pro chorální jednohlas, ale i pro několik vícehlasých skladeb. Chorální notace ve vícehlasých vokálních skladbách patří ke specifickým zvláštěnostem českého notového písma 15. a 16. století. Tento druh notace můžeme také stopovat v *Jistebnickém kancionále* (z doby kolem roku 1420) a v hudebních rukopisech z poloviny 16. století, i když některé vícehlasy jsou tu zapsány v bílé mensurální notaci bez složitých ligatur. Můžeme proto říci, že v těchto hudebních pramenech najdeme již také první vzácné příklady správně vyvinuté mensurální notace na české půdě. Tato mensurální notace má plnou notu černé nebo i jiné barvy. Bílou notací jsou tu zapsány skladby cizích autorů, což opět svědčí o styku našich zemí s hudební kulturou evropského západu a jihu. Pronikavý obrat ve vývoji české notace přinesl teprve *Královéhradecký speciálník*, neboť používá bílou mensurální notaci, již jsou tu zaznamenány pouze skladby vyspělé vokálně polyfonické faktury, kdežto moteta staršího slohu a dvoj-

hlasy jsou notovány zase černou mensurální nebo chorální notací. Tím je bezpečně doloženo, že bílá notace přece jenom nebyla v Čechách zcela neznáma.

O české notaci 15. a 16. století možno úhrnem říci, že má celkem anachronický a konservativní charakter proti notaci západoevropských hudebních památek. Tehdy totiž nastupuje v hudbě ostatních evropských národů již kolem poloviny 15. století černá notace a je vystřídána bílou notací. Přitom, jak jsme již svrchu konstatovali, se v Čechách stále ještě udržuje černá notace, dokonce ještě až hluboko do 16. století i ve vícehlasých vokálních skladbách. Je však zajímavé, že u nás má černá notace jiný význam než černá notace v západoevropské hudbě. V této skutečnosti můžeme zase spatřovat osobitý prvek české notace, neboť se u nás uplatňovala pravidla bílé notace v notaci černé. Je to zvláštní případ zpětného vlivu, tzv. regenerace novější notace notací starou, v našem případě na méně dokonalou černou notaci.

S vrcholným rozvojem vokální polyfonie nastává na sklonku 16. století a kolem roku 1600 také rozvoj české nástrojové hudby, který se udál právě v době, kdy v Evropě došlo v druhé polovině 16. století k velké historické události: k odštěpení a osamostatnění nástrojové hudby od hudby vokální. Tento přelom značně pozměnil vývojový proces evropského hudebního myšlení, neboť tehdy vzniká také nový nástrojový skladebný princip a sloh, i když ještě na sklonku 16. století nástrojový styl zápasil o stylovou svéprávnost a individualizaci, poněvadž až do té doby bylo evropské hudební myšlení převážně vokální. Vývoj byl uspišen rozvojem loutnové a varhanní hry, jež se teprve průběhem druhé poloviny 16. století osamostatňuje od své převážně sekundární doprovodné funkce. O vznik české nástrojové hudby se zasloužila do jisté míry také česká literátská bratrstva. Počala zavádět nástrojovou hudbu na své kůry, i když převážně v sekundární, doprovodné funkci.

Hlavními středisky vokální a nástrojové hudby se staly v 16. a 17. století dvorské kapely. Jejich tradici založil císař Ferdinand I. (1526—1564). Jeho vstup na český trůn znamená počátek důsledné, soustavné a násilné rekatolizace a refeudalizace českých zemí, zároveň také údobí pronásledování Jednoty bratrské. Za své vlády se pokusil Ferdinand I. o vytvoření absolutní monarchie a vládního centralismu. V této situaci vznikla také vídeňská císařská dvorská kapela. Jejím prvním kapelníkem byl od roku 1527 Heinrich Finck (asi 1444 nebo 1445—1527). V jeho velkém skladebném díle se projevuje slohová proměna z převážně tříhlasé polyfonie s cantem firmem k hutně znějící sedmihlasé větě.¹²² Na jeho místo nastoupil v roce 1527 významný skladatel 16. století Arnold von Bruck (Arnoldus de Prugkh, kolem 1500—1563), který působil u Ferdinandova dvora až do roku 1546. Těžisko jeho tvorby spočívá v duchovních a světských vícehlasých písních, motetech a hymnech.¹²³ Nástupcem Bruckovým se stal v roce 1546 franko-vlámský skladatel Pieter Maessins (Petrus Massenus, Moderatus, kolem 1500—1562). V kapelnické funkci setrval až do roku 1562, pravděpodobně až do konce svého života. S jménem Maessinsovým souvisí rozmach císařské dvorské kapely, zvláště obdivovaného sborového tělesa. Navrhl také dispozice pro varhany ve svatovítském chrámu na pražském hradě. Byl uznávaný skladatel vícehlasé vokální chrámové hudby (moteta, hymny, tricinia). Maessinsovy skladby vycházely tiskem ještě za jeho života. Po něm se stal v letech 1563—1564 prvním kapelníkem další franko-vlámský skladatel Johannes Castileti (vlastně Jean Guyot, kolem

1512–1588). Napsal řadu vícehlasých duchovních vokálních skladeb (mše, moteta, tedeia a chansony).¹²⁴

V posledních letech vlády Ferdinanda I. byl dvorním varhaníkem franko-vlámský skladatel Jachet (Jacques) B u s (Jacobus Bohusius, van Paus, Jachet de Guant, zemřel asi 1565 ve Vidni). Předtím (roku 1541) působil Buus jako druhý varhaník u sv. Marka v Benátkách. Psal madrigaly, motety, ricercary, instrumentální canzony aj. Za svého benátského pobytu byl Buus pravděpodobně žákem Willaertovým.¹²⁵

Kapela Ferdinanda I. byla původně ustavena jako pěvecký sbor. Provozovala ponejvíce vokální polyfonii, zvláště nizozemskou. Roku 1527 čítala 3 tenoristy, 3 altisty, 3 basisty, 10 chlapců zpěváků, jednoho varhaníka a 9 trubačů.¹²⁶ Roku 1554 měla tato kapela již asi 30 členů a v průběhu svého trvání se pohyboval počet členů této kapely celkem mezi 28–40 hudebníky. Výchova chlapců zpěváků (*Singer- nebo Cantoreyknaben*) a jejich organizace u císařského dvora byla řízena zvláštními nařízeními. Počet chovanců se měnil, ale nikdy neklesl pod 12 chlapců. Ti byli v kapele až do mutace, pak se propouštěli domů nebo se vysílali na další studia. Počet dvorních scholarů (*Höfsscholaren*) se také měnil od 5, 7, 9 až na 13 členů. Z nástrojových hráčů (instrumentalistů) byli zpočátku ve dvorské kapele jen trubači, kteří byli rozděleni na trubače hudební a nehudební (*tubicines musicales et non musicales*). Kolem roku 1549 bylo 6 trubačů, pak po 20 let nebyli zaměstnáváni žádní trubači, v letech 1564–1600 bylo jich celkem 16–18. Od roku 1543 byli v kapele též varhaníci, hráči na cink a tympanisté (*Heerpauker*). Teprve až od roku 1566 se vyskytují také houslisté, loutnisté, harfeníci a teorbisté. Počet varhaníků byl průměrně 2–3, teprve v letech 1639–40 stoupl jejich počet na 4–5, ba dokonce až na 7 varhaníků.¹²⁷

Dvorní císařská kapela se dále rozvíjela za císaře Maxmiliána II. (1564 až 1576). Jejím prvním kapelníkem byl od 1. XII. 1564 do 8. I. 1567 franko-vlámský skladatel Jacobus V a e t (1529–1567).¹²⁸ Po něm se stal od 1. V. 1568 prvním kapelníkem Philipp de M o n t e (1521–1603). Místokapelníckou funkci tu zastával od 8. I. 1568 do 13. IX. 1578 francouzský skladatel Alard du G a u c q u i e r (zvaný Dunoyer, zemřel asi 1582–3). Jako varhaníci tu působili Wilhelm F o r m e l i s (od 1. XII. 1564), Wilhelm von der M ü h l e n (od 1. XII. 1565), Paul von (der) W i n d e (od 1. XII. 1570) a Hans P e r g e r (od 1. X. 1573). Kapela Maxmiliánova byla rozšířena proti kapele Ferdinandově o jednoho konkordera, roku 1567 o jednoho loutnistu a roku 1576 o další tři hudebníky. Roku 1566 měla kapela celkem 56 hudebníků, roku 1567 pouze 51 členů a roku 1576 celkem 53 hudebníků.¹²⁹

K největšímu rozvoji dostoupila dvorská císařská kapela v Praze teprve až za vlády císaře Rudolfa II. (1576–1611). Už proto, že se Praha stala sídlem habsburského panovníka, musila se i dvorská kapela vybudovat s velkou okázalostí. Přitom slohový a repertoárový charakter pražské dvorské kapely se částečně řídil také podle tehdy módního vkusu a repertoáru vídeňské dvorské kapely („*juxta modum Viennensem*“).¹³⁰ O Rudolfově kapele se podrobně zmíním až v souvislosti s hudební tvorbou Kryštofa Haranta z Polžic, a to v třetím díle této práce.

Vývojová kontinuita pražské dvorské kapely zanikla úmrtím císaře Rudolfa II. (1612) a její věhlas již nebyl obnoven. Její tradice pokračovala, ale již ve

značně zploštělé a ztenčeně podobě v kapele císaře Matyáše v Praze a ve Vídni. Kapelníky Matyášovy dvorní kapely byli od roku 1612 do února 1614 franko-vlámský skladatel Lambertus de Sayve (1549—1614) a od 26. ledna 1616 do 30. dubna 1619 rakouský skladatel Christoph Strauß (kolem 1575 až 1631). Lambertus de Sayve pocházel z rozvětveného nizozemského hudebnického rodu. Byl vysoce vážen současníky. Michael Praetorius jej dokonce srovnával s Giovanni Gabrielem a Roger Bragard spatřuje v něm vůdčí zjev burgundské skladatelské školy. Byl ve stycích s benátskou školou a proto také platil za jednoho z představitelů chromatického vokálního stylu.¹³¹

Rovněž Christoph Strauß vyšel z rozvětvené rakouské hudebnické rodiny. Ve svých skladbách se jeví jako typický mistr přechodného slohu z vrcholné renesanční vokální polyfonie k homofonnímu stylu benátské kompoziční školy.¹³²

Jako místokapelníci působili v Matyášově kapele italský skladatel Alessandro O ro lo g io (též Horologius, narozen mezi 1550—60, zemřel 1633) a Erasmus de S a y v e. O ro lo g io působil již před rokem 1580 jako „*Trommeter und Musicus*“ v kapele císaře Rudolfa II. O podrobnějším složení a počtu členů kapely Matyášovy nemáme bližších zpráv. Víme pouze, že jako varhaníci Matyášovy kapely fungovali ještě Thomas P o d e n s t e i n a Mathias P l a t z e r.

Za nešťastné královské epizody Friedricha Falckého (1619—1620) pražská dvorská kapela asi zcela zanikla, poněvadž není o ní v pramenech ani zmínky.

K dalšímu rozvoji hudební kultury došlo až zase na dvoře Ferdinanda II. Je to důkaz toho, že záliba v hudbě patřila u Habsburků k základním zájmovým sférám jejich kulturního života. Hudba, která byla pěstována na císařském dvoře Ferdinanda II., neměla již význam pro rozvoj české hudby v 17. století jednak proto, že Ferdinand II. sídlil ve Vídni, jednak z toho prostého důvodu, že po bitvě na Bílé hoře byl český kulturní život zastaven a v jádře zničen.¹³³ Dvorní kapela císaře Ferdinanda II. ve Vídni dosáhla podobného evropského věhlasu jako předtím pražská kapela císaře Rudolfa II. V jejím čele stáli vynikající skladatelé, zpěváci a instrumentalisté. Svým složením se však podstatně lišila od dvorské kapely Rudolfovy, poněvadž v ní měli již převahu Italové a později také i Němci. Nizozemci nebyli v ní téměř vůbec zastoupeni. Národnostní složení císařských dvorních kapel ve Vídni a v Praze bylo dáno třemi národními elementy: Nizozemci, Italy a teprve pak Němci. Perioda Nizozemců trvala přibližně od roku 1543 do roku 1618, perioda Italů od roku 1619 do roku 1715 a perioda Němců nastoupila v plném rozsahu přibližně až asi od roku 1715. Mezi významné postavy nizozemských, franko-vlámských skladatelů a kapelníků u císařského dvora počítáme především Arnolda von Bruck, Pietera Maessinse, Jeana Guyota (Castileti), Jacoba Vaeta, Phil. de Monte, Alarda du Gauquierera, Jacoba Regnarta, Lamberta de Sayve aj. Později se mezi Italy vyskytují tato významnější jména: Giovanni Prioli (Priuli), Giovanni Valentini, Antonio Bertali, Pietro Verdina, Felice Sances aj. Němci nastupují teprve až Johannem Heinricchem Schmelzerem (od roku 1649), který byl po epoše Nizozemců a Italů prvním rakouským kapelníkem dvorské kapely (od roku 1671 do 1680) ve Vídni. Mezi zpěváky císařské dvorské vokální kapely byli zaměstnáni převážnou měrou Nizozemci, tu a tam též některý Španěl nebo Němec.

Z toho je patrné, že v druhé polovině 17. století ustupuje do pozadí nizozemský hudební živel ku prospěchu italského živilu, který se později stává spolu s Němci rozhodujícím a také usměrňujícím činitelem v hudební kultuře středoevropského prostoru. Studium aktového a notového materiálu z prvních desítiletí

17. století nás opravňuje k důvodné domněnce, že čeští humanisté rudolfinské doby pěstovali čilé styky s románskými zeměmi, především s Itálií. Tím nemálo přispěli k tomu, že právě v této době počal do Čech zvolna pronikat také italský madrigal a raná italská doprovázená monodie. Cenný pramenný materiál, který je dnes deponován ve Státním ústředním archívu v Praze, svědčí nejen o působnosti nizozemského vícehlasu v Praze (např. akta k pražskému pobytu Filipa de Monte a Ch. Luytona), ale najdeme v něm už první stopy vlivu italské hudby sklonku 16. století.

Invaze italské hudby do Prahy se začíná uplatňovat zprvu prostřednictvím cizí šlechty a dvorských residencí synů císaře Ferdinanda I., arcivévody Ferdinanda v Tyrolsku a Karla ve Španělsku. Také císař Maxmilián II. měl přímé styky s Itálií. Byl totiž sešvakřen prostřednictvím svých tří sester s knížecími dvory v Mantově, Ferrare a Toscaně. Tehdy se uplatňoval v Praze a v důležitých centrech hudební kultury v Čechách vedle nizozemské polyfonie také směr italského polyfonního stylu. Tak např. v tomto údobí bylo v Čechách značně rozšířeno dílo italského polyfonika Marc' Antonia Ingegneriho (kolem roku 1545—1592), rodáka z Verony, učitele Claudia Monteverdiho v Cremoně, autora směle novotářských madrigalů, jejichž průbojná harmonická struktura v mnohém připravuje skladebný styl Monteverdiho.¹³⁴

Teprve za Rudolfa II. se počala dvorská kapela svým složením z Nizozemců a Italů klonit také k italské hudební kultuře. Tento vztah byl započat již za Maxmiliána II., který měl již přímé styky s Itálií, poněvadž, jak bylo již svrchu řečeno, měl rodinné styky s italskými šlechtickými residencemi. Je tu totiž již značný rozdíl mezi Habsburky 16. a 17. století. O vztazích italských, nizozemských a německých skladatelů k českým zemím a ku Praze nás informují také četné dedikace na tištěných skladbách, které byly vydávány v druhé polovině 16. století nebo kolem roku 1600 v italských a německých nototiskařských officínách.¹³⁵

Také slavný nizozemský polyfonik Orlando di Lasso (kolem 1532—1594) měl přímé rodinné vztahy k rudolfinské Praze. Jeho dcera Regina se provdala po prvé v Praze dne 1. VII. 1596 za dvorního malíře císaře Rudolfa II. Johanna von Ach (Aachen, 1552—1615). Roku 1615 ovdověla a z prvního manželství se jí narodil syn Johannes Franciscus (pohrobek). Kmotrem byl tomuto dítěti Joannes Tscherklas, svob. pán Tilly (1559—1632), proslulý vojevůdce v třicetileté válce, od roku 1610 reorganisátor bavorského vojenství.¹³⁶

Mnohem intenzivněji počala pronikat italská hudba do Prahy a do českých zemí v prvních desetiletích 17. století, tedy v době, kdy začal u nás ustupovat do pozadí jednostranný vliv nizozemské vokální polyfonie. Kolem roku 1603 se dostává do Prahy benátský kompoziční styl ve skladbách arcivévodského, později císařského varhaníka Francesca Stivoriho (životní data dosud neznáma, zemřel asi po roce 1608). Stivori zhudebňoval tehdy módní verše pastorální lyriky od Jacopa Sannazara a Ottavia Rinucciniho. V letech 1603—5 byl ve službách arcivévody Ferdinanda Tyrolského. Stivori však neskládal ještě ve stylu florentské cameraty, poněvadž používal vícehlasého vokálního souboru. Tehdy se také rozšířila, zvláště v pražské šlechtické společnosti, forma italské villanelly a canzonetty.¹³⁷

Téměř současně s italským madrigalem, villanelou a canzonettou proniká v druhém desetiletí 17. století do Čech a Prahy také forma italské doprovázené monodie. V pražské universitní knihovně je dochován cenný pramen, který svědčí

o tom, jak již na sklonku vlády Rudolfa II. byla známa v Čechách italská doprovázená monodie. Je to sborník vzácných tisků italské monodie, který si pořídil roku 1612 císařský rada Franciscus Godefridus Troilus à Lessoth (z Lešotu).¹³⁸ Máme v něm zachycen jakoby v kostce celý vývojový úsek a proces italské monodie, v podrobnostech sice neúplný, poněvadž tu chybějí významní představitelé školy římské a florentské, ale přece jenom podávající jasný obraz o nejdůležitějších vývojových a slohových tendencích raného barokního italského doprovázeného jednohlasu. Jeho hudebněhistorická cena je tím větší, poněvadž obsahuje několik unikátních tisků, které nenajdeme ani ve velkých evropských hudebních knihovnách a archívech. Možno dokonce říci, že tvoří v českých hudebních dějinách vývojový mezník, který se stal pak východiskem pro vznik samostatného českého hudebního slohu 17. století.¹³⁹

Italská monodie začala pronikat do rakouských zemí v druhém desetiletí 17. století. Pomáhala k tomu geografická poloha, rekatolizace zemí, pak přátelské vztahy mezi rakouskými a italskými feudály. Tak např. císař Matyáš byl od roku 1611 zasnouben s arcivévodkyní Annou, jejíž matka pocházela z vysoce kulturního dvora Guglielma Gonzagy v Mantově. Snad nejdříve se objevila italská monodie na štýrskohradeckém dvoře, kde již od roku 1604 žil italský skladatel monodií Bartolomeo M u t i s, conte di Cesana, jehož *Musiche a una e tre voci* vyšly v Benátkách roku 1613. Na štýrskohradeckém dvoře byli již kolem roku 1590 zatlačeni do pozadí nizozemští hudebníci italskými hudebníky, takže lze říci, že tu nejdříve pronikala italská hudební kultura (monodie) do zaalpských zemí.¹⁴⁰

Jak je vidět, na dvoře Rudolfově také zdomácněla nová forma italské doprovázené monodie, i když tato nepronikla do širšího skladatelského okruhu, seskupeného kolem pražského císařského dvora. Také Kryštof Harant se patrně nedostal na pražském hradě do bližšího styku s touto novou skladebnou formou, poněvadž z jeho díla nic nenavědčuje tomu, abychom se mohli domnívat, že by snad italská monodie vykonala sebemenší vliv na jeho tvorbu nebo jeho hudební myšlení. Naopak, lze se právem domnívat, že tato nová skladebná forma byla cizí a vzdálená jeho hudebnímu vkusu, cítění a stylové orientaci, jež byla vysloveně vokálně polyfonní.

Další doklad k rozšíření italské jednohlasé písně v Čechách nalézáme v rukopisném sborníku italských monodií z bývalé lobkovické knihovny v Roudnici v Čechách *Ariette in musica da diversi Maestri*, který obsahuje monodie podle všeho až z první třetiny 17. století.¹⁴¹ Touto sbírkou se nebudeme zabývat, poněvadž nemá vztah k našemu tématu ani ke dvorské kapele Rudolfa II., nehledě k tomu, že svým pozdním vznikem nemohla se již dostat do rukou Kryštofa Haranta.

Po tomto exkursu o pronikání italského hudebního živlu do Prahy a do Čech vraťme se aspoň několika slovy ke dvorní kapele císaře Ferdinanda II., která se již vyvíjela za tohoto zvýšeného vlivu italských skladatelů a italských hudebních umělců. O tomto italském vlivu svědčí už i to, že kapelníkem dvorské kapely Ferdinanda II. byl od roku 1619 do 1629 italský skladatel Giovanni P r i u l i (Prioli, kolem 1575–80 až 1629). Kapela Ferdinanda II. měla v roce 1619 celkem 49 členů a v roce 1637 dokonce již 78 osob.¹⁴² Sledovat další osudy a uměleckou činnost této kapely nemá pro nás smysl, poněvadž její existence spadá do doby, kdy Kryštof Harant byl již dávno mrtev.

Nás budou v souvislosti s Harantem mnohem více zajímat šlechtické kapely,

kteří vyvíjely svou činnost v době Harantova života. Musíme si uvědomit, že střediska vokální a nástrojové hudby nevznikla v době Harantově jen v Praze, ale i na českém venkově, kde čeští feudálové si vybudovali podle pražského vzoru samostatné vokální a instrumentální soubory. Tyto pak vytvořily základ k rozvoji nejen české vokální, ale především nástrojové hudby, která dospěla k největšímu rozmachu až v době vrcholného baroku a hudebního klasicismu.

V druhé polovině 16. a počátkem 17. století si vydržovali kapelu bratří Vilém (1535–1592) a Petr Vok (1539–1611) z Rožmberka („*capella minorum de Rosis*“) na zámku v Českém Krumlově. Tato kapela byla založena roku 1552 Vilémem z Rožmberka a dále vydržována za Petra Voka, kdy nastal také v letech 1592–1611 její největší rozkvět. Lišila se od císařské kapely Rudolfa II. v Praze nejen svým složením, ale i repertoárem. Členové rožmberské kapely byli totiž zprvu převážnou měrou Němci, postupně se však počestovala, takže kolem roku 1600 byla obsazena také hudebníky české národnosti. Z kapelníků, kteří působili v rožmberské kapele uvedme M. Linharta Gruebera, Gregora Sampera (1564–1595) a Jana Štelcara - Švestku (Johannes Stelzar).¹⁴³

Po prodeji Českého Krumlova císaři se stala stálým sídlem kapely Třeboň (1602). Její technicky dobře vycvičení členové s oblibou provozovali ponejvíce německé, italské, nizozemské a francouzské instrumentální a vokální skladby. Vedle skladeb ryze vokálních uplatňují se tu již i skladby výlučně instrumentálního obsazení, což byla specifická zvláštnost této kapely. Dokonce za Petra Voka dosáhla nástrojová hudba již samostatné funkce. Ricercary a chansony per sonar jsou však ještě aplikací vokálního slohu na sloh nástrojové hudby. Nový styl představují Demantiovy tance. Byla také provozována hudba pro tabula s loutnisty a gambisty. Vedle nástrojů strunných se tu uplatňovaly pumorty, šalmaje, zakřivené rohy, zobcové flétny, gamby a violy. V třeboňské době dokonce rožmberská kapela předstihla v hudebním umění, zvláště počtem hudebníků, bohatým hudebním repertoárem a nástrojovým obsazením císařskou dvorskou kapelu v Praze. Možno tudíž říci, že rožmberská kapela se stala již na sklonku 16. a na počátku 17. století jedním z nejdůležitějších středisek hudební kultury na českém venkově. Byla také největší českou kapelou v údobí pozdní české renesance rudolfínské doby.¹⁴⁴

V prvních dvou desetiletích 17. století si pravděpodobně podle těchto vzorů sestavil kapelu Kryštof Harant z Polžic na svém zámku Peccce. O kapele Harantově se zmíním podrobněji později a v jiné souvislosti.

Přibližně v téže době měl také svou kapelu na zámku Dobrovici na úpatí Chlumu v Čechách hejtman boleslavského kraje pan Jindřich (Heník) z Valdštejna. Heník si dokonce roku 1610 vybudoval na Dobrovici knihtiskárnu. Podobně jako Kryštof Harant z Polžic byl také Heník z Valdštejna odsouzen pro účast na politických událostech v letech 1618–1620, ale ještě zavčas ujel s rodinou do Drážďan. V těchto šlechtických kapelách byli zaměstnáni převážnou měrou hudebníci českého lidového původu a na rozdíl od císařské kapely mají převážnou měrou instrumentální charakter.¹⁴⁵

Těsně před vypuknutím stavovského povstání byl v Praze založen dne 1. července 1616 soukromý hudební kroužek Collegium musicum. Scházel se jednou za čtrnáct dnů, aby pěstoval a provozoval nejen světskou vokální hudbu, ale také hudbu nástrojovou.¹⁴⁶ Jeho spoluzakladatelem byl známý pražský knihtiskař a nadšený přívrženec Friedricha Falckého Samuel Adam z Veleslavína

a seniorem Collegia byl Melchior Teiprecht z Prachkirchu, kteří pro svou účast na stavovském povstání musili po prohrané bitvě na Bílé hoře opustit Čechy. Členy Collegia mohlo být pouze 12 osob kteréhokoli politického nebo náboženského vyznání, a to jak národnosti české, tak i německé. Scházeli se k společnému provádění dobrých „motetů, madrigalů, jiných zpěvů a uměleckých skladeb“ („*guetten Moteten, Madrigalien andern gesängen, und kunstreichen Compositionen*“) a k „počestnému hodokvasu“, který střídavě vystrojoval druh po druhu a po tu dobu byl jmenován „ordináriem“ Collegia. V letních měsících se Collegium scházelo vždy mezi druhou a třetí hodinou odpolední. Hudba se provozovala do šesti hodin a pak se zasedlo ke společné večeři. V zimě se scházeli o jedenácté hodině dopolední a po obědě se hrálo a zpívalo do tří nebo čtyř hodin odpoledne. U společné tabule se podávalo dvojí maso, vařené a pečené, salát a jiná dobrá jídla s vínem. Při těchto schůzkách bylo přísně zakázáno hovořit o věcech politických, teologických a všedního rázu, takže tu nemohly vznikat ani politické, ani náboženské spory. Collegium udržovalo styky s bratrskými saskými a švýcarskými hudebními spolky a sdruženími.¹⁴⁷ Není vyloučeno, že Kryštof Harant se také zúčastňoval schůzek Collegia a byl snad i jeho spoluzakladatelem, tím spíše, že tu šlo o politicky a nábožensky utrakvistické sdružení pražských ctitelů hudebního umění. Collegium však nemělo dlouhé trvání. Zaniklo za bouřlivých let počátkem třicetileté války, pravděpodobně již roku 1618.

Na sklonku 16. století se rozšířily také četné městské nástrojové soubory trubačů a pověžných nejen v hlavních městech, ale i na českém venkově.¹⁴⁸ Tyto soubory městských trubačů a pozounerů se staly předchůdci dvorských šlechtických kapel v údobí na sklonku 16. až do první poloviny 18. století, neboť věžní hudbu obstarávali trubači v českých zemích již od 15. století, hlavně v Praze.¹⁴⁹ Úkoly trubačů převzali později pozouněři; jejich největší rozkvět spadá do druhé poloviny 15. století. Pozouněři vytrubovali fanfáry, dokonce i umělá moteta. Po bitvě na Bílé hoře kolem roku 1630 postupně zanikali.¹⁵⁰

V rudolfínské době se počala u nás také vydatně pěstovat sólová i doprovodná hra na různé hudební nástroje. Byl to důsledek emancipace nástrojové hudby od hudby vokální. Takto osamostatněné hudební nástroje pozdní renesance a raného baroku se staly svou zvukově barevnou stránkou výrazem zvukového ideálu doby. Renesančnímu a raně baroknímu hudebnímu citění již nemohla vyhovovat zvuková plošnost, jednotvárnost a poměrně malá diferencovanost středověké hudby. V renesanci byla nahrazena zvukovou pestrostí, ale zároveň i zvukovou umírněností, která pak v baroku následkem nových estetických norem, kánonů a požadavků byla obohacena o zvukovou kontrastnost, výrazovou sílu a emocionální vzrušenost, což byl důsledek nejen tehdejší afektové teorie, ale i barokního úsilí po téměř zpředmětněné výrazové průraznosti (*espressione*).¹⁵¹

Také v českých zemích v údobí pozdní renesance a na počátku barokní slohové éry, přibližně v letech 1550—1630, nabývá nástrojová hra stále většího uplatnění. Pro vznik nových hudebních nástrojů znamená toto údobí důležitý vývojový mezník. Tehdy se totiž počínají zavádět u dechových nástrojů klapky, což vedlo nejen k překonání těžkopádné hrací techniky, ale i k obecnému zvětšování tónového rozsahu nástrojů jak do výšky, tak i do hloubky. Odtud vznikla v nástrojařských dílnách 16. a 17. století řada hudebních nástrojů značně konstrukčně dokonalejších než v době předchozí. Stalo se tak následkem pokročilejší

výrobní techniky a rozvoje průmyslového podnikání. Konstrukční zdokonalení se sice vždy v plné míře nepodařilo (např. u nástrojů nátrubkových, zvláště u cinků byl zvuk stále ještě dosti drsný, nečistý, dynamicky nepružný), ale nicméně i takto bylo dosaženo zřejmého vývojového pokroku v nástrojářské technice.

O české organologii z let 1550—1630 víme toho poměrně málo, poněvadž se dochovalo jen málo sporadických zpráv o výrobcích hudebních nástrojů na české půdě. Tehdy ještě nástrojaři nezaznamenávali svá jména do korpusů nástrojů tak soustavně, jak to začali praktikovat hudební nástrojaři v 18. století. Některé tajemné značky, které nalezneme na nástrojích české proveniencce ze 16. a 17. století, zůstaly dosud nerozřešeny.¹⁵²

K nejrozšířenějším nástrojům rudolfinské doby v 16. a 17. století lze počítat zobcovou flétnu a loutnu. Podle tehdejší italské módy se v českých šlechtických a měštanských kruzích rozšířila zvláště flétna. Zhotovovala se v různých velikostech podle toho, jakému lidskému hlasu odpovídala (flétna diskantová, altová, tenorová a basová). Z louten se nejvíce rozšířila loutna altová a basová.¹⁵³ Rozmach loutnové hry v rudolfinské době přilákal do Čech množství cizích loutnařů zvláště z Německa, jejichž řadu zahajuje Bartolomeus Merkle, dvorní loutnař Maxmiliána II., který se přistěhoval do Prahy již v šedesátých letech 16. století z Füssenu. V téže době se stal roku 1588 pražským měšťanem loutnař Georg Faust z Bádenska. Od počátku 17. století pracoval na Starém Městě pražském loutnař a houslař Lorenz Gibl a na Malé Straně Jan Salzer. Od roku 1610 byl jmenován císařským nástrojařem Erasmus Habermehl. U dvora žil také Habermehlův nástupce Bernard Mosto, který se stal malostranským měšťanem roku 1618 a po šesti letech si koupil dům na Starém Městě v Michalské ulici. Na počátku 17. století pracoval v Loutnařské ulici na Malé Straně (dnes Nerudova) loutnař Kašpar Eleman, který se přistěhoval do Prahy z Vimperka. K významnějším pražským loutnařům cizího původu patřil v této době Ondřej Ott (zemřel kolem roku 1664—1667). Pocházel z Lechbrucku v Bavorsku. Měl dílnu v Loutnařské ulici a kromě louten zhotovoval krásně vyrobené kytary a violy. Různé smyčcové a drnkací nástroje se dochovaly od Ottova současníka Baltazara Kögla, füssenského rodáka.

K nejstarším českým loutnařům z povolání patřil Jan Žlutický ze Žlutic, který si roku 1589 koupil dům na Novém Městě pražském. Loutny a violy zhotovoval také český šlechtic Jindřich Felix Velvarský v Kutné Hoře, o němž se zmiňuje Mikuláš Dačický z Heslova ve svých Pamětech z roku 1624. Z mistrů loutnové hry vynikl v této době loutnista Rudolfa II. Jan (Heník) Lorenec (životní data dosud neznámá) a Jan Vencálek (zemřel asi 1598). Loutna přispěla k vytvoření osobitého nástrojového slohu. Tím také umožnila vznik samostatné literatury loutnových skladeb, které jsou specifikem tehdejší české nástrojové hry.

V době od konce 16. do počátku 17. století působili v Čechách dva skladatelé pro loutnu: Jan (Johannes) Arpin z Dorndorfu nebo též Johannes Arpinus Zatecensis (narozen asi kolem roku 1572, zemřel 1606) a Mikuláš Šmal (Nikolaus Schmall) z Lebendorfu. Jan Arpin pocházel z vážené české evangelické humanistické rodiny ze Žatce. Jeho rukopisná loutnova tabulatura *Prima pars Ta | -bellaturae con | -tinens Choreas | et Galliardas | tantum* je dnes deponována v Ratsschulbibliothek ve Cvikově (Zwickau, sign: CXV 3, čís. katalogu 50). Rukopis, který vznikl asi kolem roku 1590, je důležitý pro českou

hudební historii tím, že obsahuje intavolace domácích tanců a lidových písní. Šmalův rukopis *Lauten Tabulatur | Buech* vznikl v Praze roku 1611 a pochází z lobbkovické knihovny (sign.: XXIII F 174). Životní osudy Šmalovy jsou neznámé. Jako loutnový skladatel se uplatnil v rudolfínské době v Praze Stephanus Laurentius Jacobides, který žil do roku 1600. Dochovala se pouze jedna jeho skladba *Praeambulum* pro šestisborovou loutnu s jednou basovou strunou. Je zapsána v německé loutnové tabulatuře, která je uložena ve fragmentárním sborníku loutnových skladeb (rukopis v hudebním oddělení Národního muzea v Praze, sign.: XIII B 237). Z německých loutnových skladatelů se uplatnili v Praze Valerius Otto (narozen 1579 v Lipsku) a Matthieu Reimann (Matthaeus Reymanus, narozen 1544 v Löwenbergu, zemřel 21. X. 1597 v Praze). Valerius Otto byl od roku 1607 varhaníkem luteránského kostela v Praze. Na titulním listě jeho díla *Newe Paduanen* z roku 1611 je uveden jako varhaník „in der alten Stadt Prag bey unserer lieben Frawen in Thein“. Působil ve dvorní kapele Rudolfa II. Slezan Matthaeus Reimann byl doktor práv a císařský rada Rudolfa II. v Praze. V Čechách se objevuje před rokem 1598; zde napsal patrně své *Noctes musicae* (Heidelberg 1598), které věnoval Johanni, Adamo, Carolo et Nicolo Czeykys in Cazow et Olbramowitz. Jsou tu míněni Čejkové z Olbramovic a z Čížkova (Cazow znamená dnešní obec Čížkov na řece Sázavě).¹⁵⁴

Zcela zvláštního významu dosáhly na české půdě z drnkacích a akordických nástrojů *theorba* a *chitarrone*.

Vedle zobcové flétny a loutny byl pro český instrumentář 16. a 17. století charakteristický šalmaj s krátkým konickým korpusem a s nápadně širokou mensurou. Ten se rozštěpil do dvou větví. Jedna si ponechala původní typologické znaky kmenového nástroje a přijala nový způsob vyluzování tónu od píšťaly s měchuřinou, vkládajíc dvojplátkový strojek do dřevěného vzduchového zásobníku. Druhá větev převládá ozvučnou trubici šalmaje, prodlužuje ji, ponechávajíc dosavadní přímé vyluzování strojkem. Na počátku 16. století vznikl také vzdušnicový šalmaj (německy Rauschpfeife).

K tomuto nástrojovému typu, z něhož se vytvořil během 17. století hoboj, připojuje se jako alttenorový člen *pumort*. Velkobasový člen této široce rozvětvené nástrojové rodiny dosahuje až třímetrové délky a doznívá ještě v 17. století, ustupuje fagotu.

Do této souvislosti patří také zakřivený roh (německy *Krummhorn*), který nepřežil ani dobu baroka a v Německu patřil již dlouho k zastaralým nástrojům („*verrostete Instrumenta*“). Udržel se až do poloviny 18. století pouze ve Francii v nové konstrukci s názvem *tournebout*.

Ze žesťových nástrojů se uplatňovalo v Čechách esovitě vinutí trubky, a to déle než v západní Evropě. Výroba žesťových nástrojů se soustřeďovala do poloviny 17. století v Norimberku, odkud se k nám dovážely také pozouny. V našich muzejních sbírkách se dochovalo jen málo žesťových nástrojů z 16. století. Nemáme ani dostatek zpráv o jejich praktickém použití.

Ze smyčcových nástrojů byla v této době v oblibě velkobasová viola, jak o tom svědčí viola z rožmberské kapely v Třeboni. Zhotovil ji neznámý loutnař v roce 1579. Violové typy smyčcových nástrojů se v 16. století soustřeďují do dvou velkých skupin. V první skupině byly violy da gamba se zalomenou plochou deskou, vysokými luby bez hran, s resonančními otvory plamenných jazýčků, širokým krkem opatřeným strunovými pražci a se šesti nebo

sedmi strunami. Violy da gamba měly charakteristický zvukový kolorit. Jejich zvuková barva byla typickým projevem renesanční violové hudby. U nás se také používalo violy da braccio. Z violy da gamba a z liry da gamba vznikla pak viola bastarda. Na počátku 17. století přijala souznící struny, jež se spojily s trsací technikou u violy di bardone (barytonu). Snad nejvhodnějším řešením souznící konstrukce bylo přetvoření violy da braccio ve violu d'amour.

Na sklonku 16. století vzniká z violy da braccio nový smyčcový nástroj — housle. Jestliže v době renesance převažovaly nástroje dechové, pak v barokní hudbě nabývají dominantní zvukovou barvu smyčcové nástroje s houslemi v čele. Nástrojové inventáře 17. století uvádějí ve zdrcující převaze smyčcové nástroje, kdežto dechové nástroje se tu objevují v menšině. Skladatelé totiž záhy postřehli, jak zvuk houslí se dobře hodí pro orchestrální hru a zasloužili se o zdokonalení i rozšíření tohoto smyčcového nástroje. A tak již v 16. století vznikají mistrovské houslové nástroje v houslařských dílnách Gaspara da Salò (Gasparo di Bertolotti, 1540—1609) v Brescii a houslařské rodiny Tieffenbruckerovy (Duiffenbrugger) v Lyoně. Během 17. století se stává v Itálii smyčcový orchestr s houslemi v popředí základním nástrojovým souborem, který byl podporován generálbasovými nástroji: v hudbě duchovní varhanami, ve světské clavicembale, které bylo zvukově umocňováno a zesilováno harfou, loutnou, teorbou, chitarrone a gambou. Zprávy o pražských houslařích nalézáme na sklonku 16. století v tzv. „*Liber contractuum*“, kde je např. uveden k roku 1571 již zmíněný loutnař a houslař při dvoře císaře Maxmiliána II. Bartolomeus Merkle. Po něm se uplatnili v Praze houslaři Georg Faust, Wolf Boss, Hans Salzer, Andreas Greiff, Kašpar Eleman aj. Jde tu vesměs o Němce, kteří se přistěhovali do našich zemí z Bavor a Rakouska, zvláště z Tyrol. V době pobělohorské vynikl v Praze Martin Schott (před 1600—1680).¹⁵⁵

V renesanci se poprvé objevují strunné klávesové nástroje, jež byly předchůdci klavíru: klavichord a clavicembalo. Počíná se vydatně používat bicích nástrojů, jako kottlů, bubnů (bubnu vířivého a malého bubnu) a tamburín.

V 16. a 17. století se hojně používalo varhan.¹⁵⁶ Z nich dlužno uvést např. rožmberský regál, který patří k nejstarším exemplářům toho druhu u nás. Po požáru svatovítské katedrály byly varhany zničeny a na počátku 16. století byly zase znovu postaveny králem Vladislavem. Namísto nich dal Ferdinand I. postavit v letech 1555—59 nový nástroj, který zbudoval varhanář Friedrich Pfannmüller (Phanmüler, kolem 1490—1562).¹⁵⁷ Tento nástroj dokončil v prosinci 1567 budějovický varhanář Jáchym Rudner.¹⁵⁸ Varhany měly kromě hlavního stroje zadní a prsní pozitiv. Návrh na skřín vypracoval dvorní malíř Francesco da Terzio. Skřín měla tvar oltářní archy a bohatě malované zavírací desky. Císařský varhaník Charles Luyton nebyl s těmito varhanami spokojen, hlavně po zvukové stránce. Nicméně se udržely po menších opravách v původním stavu až do konce 17. století. O jiných varhanách se dochovalo jen velmi málo zpráv. Tak např. víme, že varhanář Albrecht Rudner postavil v letech 1573—74 varhany v husitském kostele u sv. Mikuláše na Starém Městě pražském a v Týnském kostele. V letech 1581—90 pracoval také na opravě svatovítských varhan a v letech 1606—12 byl ladičem císařské kapely. Z varhanářských mistrů, kteří pracovali v 16. a 17. století, se dochovaly v archivu pražské kapituly zprávy o činnosti Severina Rudnera, Ulricha

Ertle a Václava Ficka. Na českém venkově bylo tehdy jistě také mnoho nově postavených varhan. Např. jen v Kutné Hoře byly v údobí sto let postaveny v kostele sv. Jakuba troje nové varhany. Jinak nelze spolehlivě zjistit další počet varhan, poněvadž většina z nich byla zničena v údobí třicetileté války nebo požáry.

Pro vznik a stavbu nových nástrojů měl dalekosáhlý význam stále vzrůstající zájem o kontrastní zvukové barvy a timbrovou složku hudebního výrazu. Proto také pozdně renesanční a raně barokní instrumentář přináší velký počet nástrojových druhů různých typů a čeledí. Byl mnohem větší a zvukově diferencovanější než náš dnešní hudební instrumentář. Rudolfinská doba znamená i v tomto směru značný přínos. Obohacení hudebního výrazu jednotlivých tehdejších nástrojů, způsobené především zvukovou kontrastností, je logickým a výrazným projevem slohové změny, která se udála v evropské hudbě na rozhraní 16. a 17. stol.

Rovněž h u d e b n í v ý c h o v a pronikla v 16. a 17. století jako důležitý vyučovací předmět do všech stupňů a druhů tehdejšího českého hudebního školství.¹⁵⁹ Bohatě rozvětvená hudební výchova byla také důsledkem velmi cílého hudebního dění a života v tehdejších našich městech. Možno dokonce říci, že téměř všichni vzdělaní lidé této doby prošli cílevědomou a soustavnou hudební výchovou. Odtud byli dobře obeznámeni nejen s domácí a zahraniční hudební teorií, ale i s reprodukční praxí. Ovládali proto dokonale četbu not z listu. Zpívání z listu bylo zcela běžné hlavně v literátských bratrstvech. Uvážíme-li neschopnost a technickou komplikovanost jednotlivých vokálně polyfonických skladeb (zpívalo se z hlasových partů, nikoli z partitury, k tomu ještě bez pomocných taktových čar), pak se musíme v obdivu sklonit před reprodukční zdatností a pohotovostí těchto zpěváků.

V učebních plánech českých škol měla hudební výchova významné místo. V českých městech vyučovali školní „oficiálové“, kantor a sukcentor církevnímu a bohoslužebnému zpěvu. O této vyučovací praxi se zmiňuje M. Adam Rosacius z Karlsperka, probošt Karlovy koleje v letech 1580—1590. Za jeho působnosti byla hudební výchova nejvýznamněji zastoupena vedle Prahy také na venkovských školách v Žatci, Hradci Králové, Litoměřicích, Lounech, Chrudimi, Čáslavi, Českém Brodě, Kouřimi, Nymburce, Klatovech, Domažlicích, Písku, Soběslavi a v Sušici. Na těchto školách patřil bohoslužebný zpěv mezi důležité vyučovací předměty. Zpěvu vyučovali zprvu výhradně jen světší a řeholní duchovní. Ostatně kantor i sukcentor byli vždy duchovní. Vyučovalo se jednohlasému chorálnímu zpěvu, dále zpěvu pohřebnímu, procesnímu a figurálnímu vícehlasu. Žáci českých partikulárních škol zpívali v 16. a 17. století o výročních poutích v kostele, o masopustě zase zpívali a hrávali s kantorem obecnstvu. Konšelé používali žáků ke slavnostním kantátám. Zpívali též při zahájení soudních jednání, když obecní starší rokovali o obecním hospodářství. V Mladé Boleslavi na konci 16. století se platilo „za kantaci při děláni počtů“ po 20 groších. V Praze si roku 1615 pozvali páni např. haštalské žáky, aby zpívali moteta k zádušním počtům kostela sv. Kříže Velikého. Zpívali také ke konšelským svačinám a vrchnosti na zámku při tabuli. V Třeboni dokonce roku 1594 zpívali kněží a žáci „za dobré pověři“.¹⁶⁰

Se soustavnou hudební výchovou se shledáváme také v tehdejších českých středních a řádových školách, kde se významným způsobem uplatňovala jmenovitě při hudební praxi a studiu duchovních her a mravoučných školských dramát.

Musica náležela ke skupině reálných předmětů spolu s matematikou. Ve škole

byla pěstována teoreticky i prakticky, zvláště při výuce zpěvu. Vždyť zpěv byl po latině nejdůležitější předmět, neboť škola musila dodávat kostelu cvičené zpěváky. Ve statutech polských farních škol z roku 1612 čteme: „*Musices studium ab ecclesia semper desideratum*“. Hudebně byl přisuzován velký pedagogický význam. V předmluvě traktátu *Enchiridion utriusque musicae practicae* od Georga R h a w a (Wittenberg 1538) čteme: „*musicem omninus fere studiorum artem nobilissima*“. Žalmy duchovní a světské písně se zpívaly mezi vyučovacími hodinami. Učilo se dvojímu zpěvu: chorálnímu (jednohlasému) a figurálnímu (vícehlasému). Musické cvičení bylo nařízeno ve všech třídách, na univerzitě pouze těm, kdož dovedou zpívat. V saském řádě z roku 1580 se přímo doporučuje učitelé, aby cvičil žáky ve skladbách tehdy proslulých autorů, jako např. Josquinových nebo Orlandových. Nástrojové hudebně se vyučovalo patrně soukromě. Např. Komenský nesouhlasil s výchovou nástrojové hudby na školách (viz Komenského korespondence *Ad Henricum Dobřickovium*).

Zcela zvláštní postavení měl zpěv na bratrských školách. Též ve školách jesuitských bylo dbáno vyučování zpěvu, takže jejich žáci byli znamenitě vycvičení v hudbě, zpívali veřejně i technicky obtížná díla vokální polyfonie. Dokonce žákům pražské jesuitské koleje vypomáhali v hudbě arciknížecí kantoři, ba i dvorní kapelník. Tak např. roku 1564 zpívalo 124 žáků Nové koleje a spolu s nimi zpěváci z Hradu za asistence knížecího kapelníka (viz *Diarium colleg. 1564 September* ve Strahovské knihovně). Z jesuitských hudebních škol si vybíral hudebníky a zpěváky dokonce český král Ferdinand I. Jeho kapelník objížděl české venkovské školy a získával schopné pěvce pro císařskou kapelu. Z toho, co tu bylo ve stručnosti uvedeno, plyne, jak velký a dosud nedoceněný význam měly české venkovské školy pro rozvoj hudebnosti a hudební kultury v našich zemích v 16. a 17. století.

H u d e b n í v ě d a se přednášela na pražském vysokém učení, na univerzitách v Olomouci a Bratislavě. Na vysokých školách zdomácněla jmenovitě nástrojová hudba. Stala se výraznou složkou všech universitních slavností.

Za působnosti výchovných tendencí českého renesančního humanismu v době Jagellovců se zároveň podstatně rozvinula také česká h u d e b n í t e o r i e. Byla nejen jedním z nejdůležitějších předmětů všeobecného vzdělání, ale zároveň pozoruhodným dokladem osobitého českého vědeckého a teoretického myšlení. Současně se jeví jako odraz tehdejšího evropského hudebně teoretického bádání, neboť právě v 16. století nastal v Evropě netušený rozvoj hudebně teoretické produkce. Tehdy se totiž hojně píše a sestavují, většinou vzájemným opisováním jednoho autora z druhého, hudební učebnice, příručky, kompendia a traktáty, zvláště v Itálii a v Německu. Všechny tyto traktáty navazují na hudebně teoretickou produkci 15. století, především na traktáty Franchina Gaffuria.¹⁶¹ Hudební teorie vystupuje tehdy v českých zemích ve spojení s matematikou jako jedna ze sedmi *artes liberales* na samostatném naukovém podkladě. Současně tvoří pevný základ skladatelské praxe.¹⁶²

V českých hudebně teoretických traktátech této doby nalezneme tytéž rysy osobitého pojetí látky jako v tehdejší české hudební tvorbě: jasně členěný, prostý výklad s vyvinutým smyslem pro praktickou účelnost, didaktickou názornost a obsahovou přístupnost. S touto zjednodušující tendencí podávat komplikované hudební jevy, problémy a systémy v jasně přehledné a formulované podobě se setkáváme také v tehdejší české hudební tvorbě a praxi. Byl to nesporně důsledek úsilí zbavit se nánosů myšlenkové komplikovanosti, především středověkého

spekulativně teologického a kosmologického pojetí. Tuto zjednodušující tendenci můžeme dokonce označit za dominující a obecný znak českého hudebního a teoretického myšlení vůbec. Je nepochybné, že jedním z hlavních činitelů, který vedl k těmto zjednodušujícím tendencím, byl také zásah českého lidového hudebního živilu.¹⁶³

Z českých hudebních učebnic a teoretických rozprav o hudbě z počátku 16. století uveďme především čtyřdílnou, v latinských hexametrech zveršovanou učebnici *Musicorum libri quatuor* (Videň 1512) jindřichohradeckého rodáka Václava Philomata (narozen koncem 15. století).¹⁶⁴ Tato učebnice byla pro svůj praktický a názorný charakter značně rozšířena, dokonce i v sousedním Německu. Přístupným a jasným způsobem seznamuje čtenáře s chorální a mensurální hudební naukou a přináší návod pro vedení sborového zpěvu. Je závislá na traktátech N. Wollicka (*Opus aureum* z roku 1501), Johanna Cochlaea (*Tetrachordum musices*, kolem roku 1500) a traktátu heidelberského Conrada von Zabern (zemřel kolem roku 1480) *De modo bene cantandi* (1474).¹⁶⁵ V druhé polovině 16. století vznikla první česká kniha o hudbě. Vydal ji bratrský biskup Jan Blahoslav (1523–1571) pod názvem *Musica, to jest knížka zpěvákům náležitě zprávy v sobě zavírající* (Olomouc 1558, nedochováno, 2. vyd. Ivančice 1569).¹⁶⁶ Je to populární učebnice, jež podává zpěvákům poučky z hudební nauky. Blahoslav vychází z wittenberských hudebních teoretiků Hermanna Fincka (1527–1558), autora traktátu *Practica Musica* (Wittenberg 1556), Nikolause Listenia (data životní neznámá), z jeho pojednání *Rudimenta musicae gratiam studiosae juventutis diligenter comportata* (od roku 1537 jako *Musica Nicolai Listenii... denuo recognita...*), dále z traktátu *Musicae activae Micrologus* (Lipsko 1517) lipského Andrea Ornitoparcha (žil v 16. století) a z traktátu *Compendium musices* (Norimberk 1552) vlámského hudebního teoretika Adriana Petit Coclica (kolem 1500 — kolem 1563).¹⁶⁷ Nicméně Blahoslav nebyl otrocky závislý na těchto svých vzorech. Projevuje samostatný postup a kritický postoj. Zvláště tam, kde vytváří poetiku duchovní písně, postupuje svou vlastní cestou.

V době Blahoslavově vznikla ještě další česká hudebně teoretická rozprava, *Muzika, to jest zpráva k zpívání náležitá, všechněm zpěvům se učiti žádajícím* (z roku 1561), jejímž autorem byl Jan Josquin (pseudonym, patrně Jan Facilis, člen literátského kůru v Prostějově a v Mladé Boleslavi). *Muzika Josquinova* byla vytištěna v Olomouci v tiskárně Jana Günthera ke konci r. 1561.¹⁶⁸

Do této souvislosti patří ještě praktická příručka školsky didaktického rázu *Epithoma utriusque musices practice*, kterou vydal roku 1518 (1519?) slovenský hudební teoretik Štefan Minciari (Monetarius, žil v druhé polovině 15. století) v Krakově u Floriana Unglera. Monetarius se ve svém traktátu opírá o teoretická díla Joh. Tinctorise, Franchina Gaffuria, Julia Parmského aj.¹⁶⁹

Vedle domácích hudebně teoretických traktátů používalo se tehdy na českých školách ještě dalších dvou cizích školních pomůcek. Byl to především spis *Enchiridion utriusque musicae practicae* (2 díly: *Musica choralis* z roku 1518 a *Musica mensuralis* z roku 1520) od wittenberského skladatele a hudebního teoretika Georga Rhawa (Rhau, 1488–1548) a hudební traktát luterského duchovního v Eislebenu Johanna Spangenberg a *Quaestiones musicae in usum scholae Northusianae* (Wittenberg 1536).¹⁷⁰

V této souvislosti je třeba, abychom se ještě zmínili o českém nototisku, který se zvláště v době života a působnosti Kryštofa Haranta z Polžic pozvedl ke

značnému rozmachu nejen v evropském měřítku, ale i na české půdě.¹⁷¹ Je zajímavé a pro naše hudební poměry jistě příznačné, že nedlouho po vynálezu nototisku došlo i u nás k prvním pokusům o nototisk. Již roku 1486 se počali v Brně zabývat nototiskem tiskaři Konrad Stahel z Pasova a Matyáš Preinlein z Ulmu, odchovanci tiskařské officíny Andrea Corvy v Benátkách. Nejstarší dochované české nototisky pocházejí však teprve až z první třetiny 16. století. V třeboňském archívu se našel vzácný unikátní tisk písně o pražské bouři z roku 1524. V Neuberkově knihovně, která je dnes deponována v knihovně Národního muzea v Praze, se nalézá pod sign.: 32 D 18 píseň *O nešťastné bitvě a porážce Uhrů od národu Tureckého učiněné a o smrti velmi smutné a žalostivé slavné paměti krále Ludvíka Jeho Milosti. Pisničky tyto pro památku takového pána udělaný sú obecnými notami*. V roce 1526 vydal Mikuláš Konáč z Hodištkova xylografii této písně, a to hned po smrti krále Ludvíka v bitvě u Moháče. Byly to vesměs pouze příležitostné letáčky, kdežto k tisku prvního zpěvníku došlo až v roce 1531. Tehdy vydal Jiřík Štyrsa v Mladé Boleslavi sborník písní pro německé členy Jednoty bratrské v Čechách s názvem *Ein new Gesengbuchlein*, který sestavil a přeložil lanškrounský Michael Weiss. Zpěvník navazuje na chorální notaci a využívá raných mensurálních notačních znaků. První český tištěný a notovaný zpěvník je znám pod titulem *Písně chval božských* (tzv. Rohův kancionál). Byl vytištěn v notě quadratě v letech 1541—42 ve znamenité tiskárně Pavla a Jana Severýna z Kapí Hory.¹⁷² Druhé, rovněž notované vydání tohoto kancionálu vyšlo roku 1576 v Olomouci u Jana Olivetského z Olivetu. Roku 1552 vystoupil v Praze se samostatnou tiskárnou slavný český typograf Jiří Melantrich Rožďalovský z Aventýna (zemřel 1580) a po jeho smrti řídil jeho tiskárnu Daniel z Velešlavína. U jeho dědiců vyšla roku 1608 Harantova Cesta do Svaté země. Od roku 1572 zahájila svou činnost tiskárna Jiřího Černého-Nigrina, v níž dosáhl v letech 1578—1611 český nototisk vrcholného rozmachu. K monumentálním dílům tiskařské officíny Nigrinovy patří edice polyfonní tvorby vynikajících skladatelů, kteří tehdy působili u pražského císařského dvora nebo byli zaměstnáni v pražských církevních službách. U Nigrina vyšla např. díla Šimona Bariony, Vavřince Benediktiho z Nudožer, Jacoba Handla-Galla, Ondřeje Chrysogona Jevičského, Joh. Knefelia, Ch. Luytona, Françoise Salese aj. Nigrinovy nototisky mají vyspělou grafickou úpravu, zvláště výrazné titulní listy a noty. Svým tvarem odpovídají vyspělé mensurální notaci z druhé poloviny 16. století.

Významné místo v dějinách českého knihtisku a nototisku zaujímá činnost Jednoty bratrské v Šamotulech u Poznaně, zvláště však v moravských Ivančicích a Kralicích, kde se vydatně tisklo v letech 1557—1623.¹⁷³

V druhé polovině 16. století vznikla v Praze ještě řada méně významných nototiskáren. V nich byly vytištěny další české kancionály. V letech 1558—70 působili v Praze tiskaři Jan Filoxen Jičinský (1558—1571) a jeho syn Jan (1577—1590). Jejich tiskárna byla zařízena také na tisk not. Za zmínku ještě stojí tiskařská dílna Bartoloměje Netolického z Netolic, který měl officínu na Menším Městě pražském. Netolický prodal roku 1563 svou tiskárnu Janu Kozlovi (Caper). Po jeho smrti vydala znovu v této tiskárně roku 1567 (1566?) vdova Markéta Kozlová Václava Miřinského *Písně staré gruntovní a velmi utěšené*, tentokrát s notami.

Mezi léty 1570—1618 byly tištěny české knihy v pražské knihtiskárně horlivého přívržence Jednoty bratrské Jiřího Jacobidesa Dačického (1554 až

1618). Roku 1602 tu vyšly Tobiáše Závorky Lipenského *Pisně chval božských*. Přibližně v této době pracoval (od r. 1597) v Praze novoměstský nototiskař (?) Sixt P a l m a Močidlanský. Roku 1613 otevřel v Praze tiskárnu Daniel K a r o l i d e s z Karlšperka a vydal množství nototisků (zvláště nové vydání Závorkova kancionálu *Nešpor český* roku 1617 aj.). V letech 1612–16 působil v Čechách tiskař Ondřej M i z e r a, správce dobrovické tiskárny Henika z Valdštejna (1611–1614). V téže době se také velmi utěšeně rozvinula v Praze knihvazačská a knihařská práce, která dosáhla vysoké evropské úrovně.

Na M o r a v ě se stala Olomouc centrem tehdejšího knihtisku. Z knihtiskařů olomouckých dlužno uvést na prvním místě Jana O l i v e t s k ě h o, který tu provozoval svou živnost v letech 1536–48. Byl popraven roku 1548, poněvadž vydával ostře namířené pamflety proti císaři Ferdinandovi I. V Olomouci vynikla chvalně známá nototiskárna Friedricha M i l i c h t h a l e r a, rodáka z Norimberka, který po roku 1560 přesídlil do Olomouce. Roku 1572 tu převzal osiřelou tiskárnu od dědiců Güntherových, kde počal vydávat tak dokonalé tisky, že se vyrovnají svou jasností a ozdobností výtiskům bratrským. Milichthaler vydal také Jakuba Kunvaldského *Pisně Starého zákona* (1577). Po Güntherovi tu tiskli české knihy Friedrich M e l a n t r i c h v Ostružnické ulici, pak jeho syn Jan. Byli tu také ještě dva O l i v e t s t í z Heřmaně, Šebestían a Hanuš. Jejich malou tiskárnu koupil Valentin K l i n (Klein, Klayn) od dědiců Hanušových roku 1590. Třetí byl Jiří H a n d l, po něm Matyáš H a n d l. Když zemřel Matyáš Handl roku 1619, zanechal po sobě velký knižní sklad: 6.334 českých, 2.920 latinských a 2.674 německých knih. Po Klinovi (zemřel 1620) zbylo ještě 540 kusů Paprockého Zrcadla z roku 1593.¹⁷⁴ Zastavujeme se v údivu nad velkým počtem knih, které se těsně před bělohorskou katastrofou našly v knižním skladu Handlově. Jejich počet svědčí nejen o vysoké produktivitě tehdejších knihtiskáren, ale především o pozoruhodné vzdělanostní úrovni předbělohorského českého člověka. Když uvážíme, že Olomouc měla na počátku 17. století proti dnešnímu stavu nevelký počet obyvatel, pak náš údiv nad vzdělanostní úrovní obyvatel tehdejších českých zemí je tím větší a obdivnější. Uvažme, že v tomto vysokém intelektuálním prostředí a klimatu žil a vyrůstal vnímavý duch Kryštofa Haranta z Polžic!

Bělohorská katastrofa a po ní následující údobí třicetileté války neblaze zasáhly do rozvoje a vysoké úrovně českého renesančního knihtisku. Český knihtisk a nototisk byl těmito politickými událostmi zastaven a doslova zničen, byť dočasně, poněvadž po doznění velké hospodářské krize předchozího válečného údobí se na české půdě znovu rozvinul, ale za jiné národnostní a kulturně politické situace.¹⁷⁵

Tím jsme ukončili náš pohled na vývoj a celkový obraz hudební kultury v Čechách v údobí české renesance 16. století. Podívejme se ještě ve vší stručnosti, jak se utvářely hudební poměry na území tehdejší Moravy. Zatímco v Čechách byl hudebně slohový vývoj určován již na sklonku 16. a na počátku 17. století osobitě vyhraněnou dvorskou hudební kulturou císařské residence Rudolfa II. v Praze, dále několika významnými hudebními centry na venkovských zámeckých sídlech české šlechty, poměrně široce rozvětvenou hudební výchovou téměř na všech stupních tehdejších škol a konečně značnou hudební aktivitou zámožných měšťanských rodin, pak na Moravě došlo k prvnímu většímu rozmachu hudební kultury teprve až v druhé polovině 17. a na počátku 18. století. Zdá se však dosti pravděpodobné, a to na základě nejnovějších archívních vý-

zkumů, že také na Moravě můžeme hledat již po roce 1600 první zárodky k pozdějšímu rozvoji moravských šlechtických kapel. Jsme ovšem teprve na počátku systematictějšího výzkumu moravské hudební kultury v 16. a 17. století, takže naše nynější závěry nemohou si činit nárok na úplnost nebo dokonce na objektivní platnost.

Dnes víme pouze to, že např. na moravských zámeckých residencích slavného moravského šlechtického rodu Žerotínů (Bludov, Velké Losiny, Moravská Třebová), z něhož vynikly zvláště rázovité postavy Karla st. z Žerotína a Ladislava Veleny z Žerotína, se také již v rudolfinské době pěstovala hudba, podle vzoru pražské císařské residence.¹⁷⁶ Zvláště Ladislav Velen z Žerotína měl čilé styky s umělci pražského císařského dvora doby Rudolfa II., o čemž lze soudit z nedatovaného dopisu, který je dnes uložen ve vídeňském Státním archívu. V něm jakýsi hudebník jménem Gierg Zigotta von Peregriner Insel Ihr. Kais. Mt. děkuje Velenu Žerotínovi za bečku vína. Podle všeho byl v dobrých stycích s Velenem. Spolu s dopisem posílá Zigotta Velenovi na zámek v Moravské Třebové šest knih a různé struny. Lze z toho soudit, že Velen měl snad na třebovském zámku kapelu a že se tu pravděpodobně pěstovala soustavněji hudba. Nasvědčuje tomu také řada dokumentů o hudebním životě na žerotínském zámku ve Velkých Losinách z počátku 18. století, který jistě navazoval na předchozí hudební tradici ze 17. století.¹⁷⁷

Je nepochybné, že tyto nesmělé základy k šlechtické hudební kultuře na Moravě se staly jakýmsi nástupním startem k pozdějšímu rozvoji významných hudebních center na zámeckých residencích moravské šlechty. Ovšem tento velký rozmach moravské hudební kultury nastal až v druhé polovině 17. a během 18. století.¹⁷⁸ Sledovat hudební poměry na Moravě v 16. a 17. století není již úkolem této práce, poněvadž nemohly nijak zapůsobit na tvorbu Harantovu. Jednak byly zcela podružného charakteru, jednak Harant, jak ještě poznáme později, neměl hlubší nebo intenzívnější styky s tehdejšími moravskými politickými a kulturními poměry.