

Racek, Jan

Harantovo hudební a literární vzdělání

In: Racek, Jan. *Kryštof Harant z Polžic a jeho doba. III. díl. Část první, Dílo literární a hudební.* Brno: Universita J.E. Purkyně, 1973, pp. 17-[40]

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120995>

Access Date: 29. 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.

HARANTOVO HUDEBNÍ A LITERÁRNÍ VZDĚLÁNÍ

Již za Harantova pobytu v otcovském domě na hradě Klenovém u Nýr-ska v okrese klatovském, kde se mu dostalo prvního důkladného vzdělání, zajímal se Harant vedle literatury a výtvarných umění pravděpodobně také o hudbu.¹¹ Jde tu však o pouhou, ničím zatím nedoloženou domněnku, poněvadž o počátcích Harantova hudebního školení nemáme přesvědčivých pramenných zpráv. Přítom máme nepřímý doklad o hudebnosti Harantova rodu. Hudební nadání se v Harantově rodu konkrétně projevilo u Jana Ratolda Haranta (1610—1633), syna Jana Jiřího Haranta st. na Velkých Hošticích a Habarticích a Ludmily Příchovské z Příchovic a v Lažanech (1578—1631). Jan Ratold Harant byl přímý synovec Kryštofa Haranta, neboť byl synem jeho mladšího bratra. Proslul nejen jako vynikající jezdec, znalec několika cizích řečí, ale též svým hudebním nadáním. Jeho otec Jan Jiří Harant starší praví o něm ve svých rukopisných pamětech: *Byl dobrý voják a jezdec. Svou německou, českou, vlašskou řeč mluvil, i něco francouzské povědom byl; hrál dobře na instrument, též i na housličky i něco též na loutnu, též troubit se učil, již několik kusů uměl; též uměl solmísovat i do tabelatury kusy na instrument z hlavy vkládat, instrument štimovat, i ve všem jiném dobrém rád se execíroval. A tak (v) květu pravé své mladosti, kdy se Pánu Bohu tak líbilo, z tohoto světa na hlavní nemoc (neb soldatů v ten rok na mnoho tisíc takovou nemocí zhynulo) jest vykročil ve dvamécítma letech věku svého míně 3 neděl a 1 dne.*¹²

Soustavné hudební, literární i všeobecné vzdělání získal Harant teprve až za svého pobytu na arcivévodském dvoře v Inšpruku.¹³ Tam přišel do intenzivního styku s uměleckou a vědeckou kulturou vysoké evropské úrovně. Nás bude ovšem v této souvislosti především zajímat, co mohl Harant získat na inšpruckém dvoře v literárním a hudebním oboru a do jakého hudebního prostředí se tu dostal.

Inšprucký arcivévodský dvůr měl vynikající postavení v hudební kultuře podunajských zemí, možno dokonce říci, že v druhé polovině 16. století byl jedním z nejvýznamnějších center evropské hudební kultury. Poznáme to později, až si osvětlíme nejen vynikající a početné obsazení dvorské kapely, ale i mnohost, šíři a vysokou uměleckou úroveň jejího hudebního repertoáru na základě dochovaných inventářů hudební a hudebních nástrojů.¹⁴

Kapela hudebního arcivévodského Ferdinanda II. vznikla u pražského dvora v letech 1564—1565.¹⁵ Jejím organizátorem a kapelníkem se stal Wil-

helm Bruneau (Proneau). Tato kapela byla přenesena, jak poznáme později, do Inšpruku, kde se tehdy stal arcivévoda Ferdinand II. zemským správcem. Tam se dostala do vyspělého kulturního prostředí, prodchnutého renesančním životním a uměleckým stylem. Místo dvorního kapelníka zastával Wilh. Bruneau až do roku 1584.

Arcivévoda Ferdinand budoval již v Praze svou kapelu ze zpěváků a instrumentalistů, kteří byli rozděleni do dvou skupin. První skupinu tvořila vlastní dvorská kapela se zpěváky, varhaníkem, hráčem na loutnu a chlapecským pěveckým sborem; v letech 1566–1596 měla 24–32 členů. Druhou skupinu tvořila tzv. dvorní hudba, v níž byli zaměstnáni vesměs instrumentalisté, kteří vedle hry na trubku musili ovládat i hru na ostatní dechové a na smyčcové nástroje. Tato nástrojová kapela měla 9–15 členů, v jejím čele stál *Obristmusicus*. Když hrály oba soubory společně buď *pro choro solemniter* nebo *in collatione submissa voce*, řídil je dvorní kapelník. Vokální soubor dvorní kapely byl složen téměř výlučně z Nizozemců a jižních Němců; přibližně od r. 1575 objevují se tu jednotlivě i italsí pěvci. Přejichodně byli angažováni také kastráti. Naproti tomu převládali mezi instrumentalisty Italové.

Když přenesl Ferdinand Tyrolský roku 1567 svůj dvůr do Inšpruku, přestěhovala se tam také celá dvorská kapela s oběma svými složkami, vokální i instrumentální.¹⁶ I v Inšpruku byla hudební kultura v popředí arcivévodova zájmu tím spíše, že tu našel příznivou půdu k jejímu dalšímu zdárnému rozvoji. Mohl tu dokonce velmi ústrojně navázat na dlouholetou předchozí významnou a pozoruhodnou hudební tradici.

Hudební tradice a tím i hudební kultura inšpruckého dvora, která měla svou specificky vyhraněnou tvářnost, sahala až ke sklonku 15. století. Od té doby měla totiž zemská tyrolská knížata své stálé sídlo v Inšpruku. V zápisech v tzv. *Raitbüchern*¹⁷ se dočteme, že v letech 1490–1519 žilo v inšpruckého dvora množství trubačů, pozounistů a tympanistů. Mezi dvorským služebnictvem byli loutnísté, pištcí, trubači, tympanisté, zpěváci a varhaníci. Roku 1509 byl v Inšpruku pěvecký sbor, čítající 49 zpěváků, z nichž bylo 29 dospělých a 20 chlapců. Již roku 1484 působil na dvoře arcivévodů Siegmunda v Inšpruku přechodně flámský skladatel Heinrich Is a a c (nar. před 1450–1517), jeden z vrcholných polyfonních mistrů poslední čtvrtiny 15. a počátku 16. století. Byl autorem četných motetových a mešních skladeb a svůj vztah k Inšpruku projevil vícehlasým zpracováním proslulé lidové písně *Innspruk, ich muß dich lassen*. V devadesátých letech 15. století žil v inšpruckého dvora jako dvorní varhaník rakouský skladatel Paulus H o f h a y m e r (1459–1537). V téže době tu působil varhanář Wolfgang R e i c h e n a u e r (1491–1502) z Heilbronn. Na počátku 16. století byl v Inšpruku varhanář Jehan B e h a i m von Dubrau (Jan z Dubravy), rodák z Doubravy u Prachatic v jižních Čechách, který podle návodu P. Hofhaymera postavil roku 1513 varhany v inšpruckém farním kostele sv. Jakuba. Podle všeho tu žil také v letech 1515–1519 jako zpěvák a trubač švýcarsko-německý skladatel Ludwig S e n f l (kolem 1490–1543).¹⁸ Odtud měl inšprucký kulturní a hudební život již odedávna mezinárodní charakter a význam. Zvláště těsné vztahy k ostatním evropským knížecím dvorům a k vynikajícím mistrům hudebního umění umožňovaly velmi čilou fluktuaci cizinců, kteří přicházeli do Inšpruku, aby se tu zúčastňovali boha-

tého uměleckého a kulturního dění. Osobní vztahy arcivévody Ferdinanda II. především k italským knížecím dvorům doslova dokořán otevřely možnosti cizích vlivů. Vždyť arcivévoda Ferdinand II. byl sešvagřen s velkovévody toskánskými a s vévody mantovskými a ferrarskými. Tím se stal Inšpruk jakousi výpadovou branou *newen welschen Art*. Také jeho styky s Mnichovem, jež byly umožněny prostřednictvím jeho švagra, bavorského vévody Albrechta, přispívaly k posílení evropského významu inšprucké dvorské kapely. Proto nikterak nenasadíme, když řekneme, že tehdy patřil inšprucký arcivévodský dvůr nejen k nejvýznamnějším evropským hudebním, ale i kulturním centrům.¹⁹ Bohaté uměleckohistorické sbírky na ambraském zámku lákaly do tohoto přírodně překrásného a kulturně vyspělého prostředí četné domácí i cizí hosty. Možno říci, že se tu mladičký Harant dostal přímo do střediska vyspělé pozdně renesanční a raně barokní obecné i hudební kultury, což mělo nepochybně nemalý vliv na jeho intelektuální a umělecký vývoj. Mohl tu poznat nejen vyspělou vokálně polyfonickou tvorbu franko-vlámského a nizozemského stylu, ale i díla italských vokálně polyfonických skladatelů, kteří se v tomto prostředí stali nositeli tradic nizozemského vokálně polyfonického umění.

Patrně roku 1569 byla v Inšpruku založena škola pro zpěváky, v níž byli vychováváni hoši šlechtického i nešlechtického původu. Tuto školu nepochybně navštěvoval také třináctiletý Harant po svém příchodu do Inšpruku r. 1576. Chovanci se neučili jen hudbě, ale též jiným předmětům, především latině. V hudbě byli vyučováni hlavně zpěvu a kontrapunktu, také v kompozici byli denně cvičeni. V této škole bylo vyučováno celkem asi 20 chovanců.²⁰

V době, kdy přišel Harant do Inšpruku, byl v této škole hlavním učitelem hudby a vedoucím chlapeckého sboru Gerhard van der Roo (též Gerardus de Roo Batavus) rodák z Oudewater v Nizozemí, který byl předtím v r. 1564 basistou v pražské arcivévodské kapele. Do Inšpruku přišel tedy z Čech a nastoupil tu místo po Petru Hackovi r. 1571 jako preceptor. Od r. 1574 vyučoval hudebním předmětům ve vlastním domě. Van Roo byl velmi učený muž, básník značné humanistické erudice, znalec antických spisovatelů a dějepisec. Měl větší sklon k povšechnému humanistickému vzdělání než k hudbě.²¹ Od roku 1580 zastával, jak již víme, také úřad knihovníka ambraské knihovny a kustoda zámeckých uměleckých sbírek. Za jeho knihovnické činnosti se zámecká knihovna značně obohatila a rozrostla. Augšpurská firma Willerova byla hlavním dodavatelem knih, jmenovitě tendenční katolické literatury, která tu měla sloužit k propagandě a protireformační činnosti, i když tu šlo o literaturu nevšední umělecké a vědecké hodnoty. Van Roo zemřel na ambraském zámku r. 1589. Zda byl van Roo po příchodu Harantově do Inšpruku jeho učitelem v hudbě a v humanistické básnické technice, nelze na základě pramenného materiálu ničím bezpečně doložit.²²

Druhým významným učitelem hudby v Inšpruku byl nizozemský skladatel franko-vlámského původu, zpěvák Alexander U t e n d a l (Uetendal, Uttendal, Ausm Thal). Narodil se asi mezi léty 1530–1540 v Nizozemí a zemřel 7. května 1581 v Inšpruku. Byl zprvu ve službách dvorské kapely královny-vdovy Marie Uherské, sestry císaře Ferdinanda I., která sídlila jako místodržitelka Nizozemí v Bruselu. Od r. 1564 byl altistou a členem

pražské dvorní kapely arcivévody Ferdinanda II. S touto kapelou přesídlil roku 1567 do Inšpruku, kde se stal r. 1572 učitelem chlapecké (pázeční) pěvecké školy. Z aktového dokladu, datovaného 1. ledna 1573, je zjevné, že vyučoval chlapce také skladbě a hudbě vůbec (*Componieren und sonst in der Music teglich underweist*). Ještě roku 1578 je Utendal v pramenném materiálu jmenován jako skladatel a preceptor chlapecké pěvecké školy. Toto zjištění je zvláště důležité, poněvadž svědčí o tom, že také Harant se stal po svém příchodu do Inšpruku v roce 1576 zcela nepochybně nejen jeho žákem ve zpěvu, ale i v komposici. Zdá se tedy, že teprve v Inšpruku se dostalo Harantovi první opravdu soustavné hudební výchovy i ve skladební teorii.

Od roku 1580 měl Utendal titul arcivévodského dvorního skladatele a místokapelníka. Jeho místokapelnický plat obnášel 18 zl. měsíčně. Utendal se stal místokapelníkem po Gerhardu van der Roo, který tehdy převzal správu uměleckých sbírek zámku Ambras. Toto místo Utendala patrně zcela uspokojilo, poněvadž ještě téhož roku (1580) odmítl nabídku, aby se ujal vedení dvorní kapely v Drážďanech po tamním dvorním kapelníku Antoniu Scandelovi (1517–1580). Ve službách arcivévody inšpruckého setrval až do své smrti (1581).

Utendal vynikl především jako vokálně polyfonický skladatel pozdně nizozemského slohového směru.²³ Z jeho tvorby, která vycházela tiskem ještě za jeho života, uveďme aspoň tato díla: *Septem Psalmi poenitentiales quatuor vocum* (Nürnberg, T. Gerlach 1570), *Sacrarum cantionum, quas vulgo motetas vocant* (3 knihy 5, 6 i vícehlasých skladeb, Nürnberg 1571), *Tres Missae quinque et sex vocum . . . item Magnificat per octo tonos, quatuor vocum* (Nürnberg 1573), *Sacrae cantiones sex et plurimum vocum* (3 knihy, Nürnberg 1570, 1577), světské písně *Fröliche neue teutsch unnd frantzösische Lieder mit vier, fünf vnd mehr stimmen* (Nürnberg 1574) novější vydání Nürnberg 1586, K. Gerlach), *Responsoria, quae annum . . . cantari solent* (Nürnberg 1586, V. Neuber), duchovní a světské zpěvy v tištěných notových sbornících z let 1568–1589 (např. Jacob Paix, *Thesaurus motetarum*, Strasbourg 1589, B. Jobin).

O působnosti Utendalových skladeb na Harantovu tvorbu nelze pochybovat, i když se dosud nepodařilo věrohodně prokázat, že Harant byl v Inšpruku Utendalovým žákem. Je to však nejvýš pravděpodobné, poněvadž jako dvorské páze musil Harant navštěvovat Utendalovu hudební školu. Dokazuje to ostatně i slohová příbuznost Utendalových skladeb se skladbami Harantovými, jak na to poukázal již Zdeněk Nejedlý.²⁴

Skladby Utendalovy jsou psány většinou v polyfonických, zvukově hutných skladebných fakturách a v chromatické polychorii. Ve svých německých písních zhudebňuje starší lidové textové předlohy, v nichž patrně nabíhal vkusu i přání arcivévody Ferdinanda Tyrolského. Skladebnou strukturou svých hudebních děl se přiklání ke skupině pozdně nizozemských polyfoniků. Jeho přímými vzory se stali skladatelé Christian Janszonne Hollander (zemřel 1568 nebo 1569 v Inšpruku), Ivo de Vento (kol. 1540 až 1575), zvláště Orlando di Lasso. Snad nejvíce byla Utendalova tvorba ovlivněna dílem Lassovým na počátku sedmdesátých let 16. století, což se výrazně projevilo v jeho prvních motetech, tedy právě v době, kdy přišel do Inšpruku mladý Kryštof Harant. Utendal se tedy výrazně přihlásil ke

škole Lassoově, takže i dílo Harantovo bylo nesporně vystaveno tomuto lassovskému hudebnímu myšlení a lassovské skladebné technice.²⁵ Utendal sice nikdy nedosáhl umělecké úrovně Jacoba Regnarta, ale měl přece jen značný význam v tehdejší hudební produkci. Tuto skutečnost lze doložit v četných literárních pramenech ze sklonku 16. a počátku 17. století.²⁶

Je zajímavé podotknout, že Utendal měl dokonce i rodinné styky s Prahou. Jeho chotí byla Dorota Lupáčová, snad dokonce příbuzná humanisty a historika rudolfinské doby Prokopa Lupáče z Hlavačova (nar. kol. 1530) v Praze, zemřel 4. dubna 1587 v Domažlicích).²⁷

Nástupcem Utendalovým se stal r. 1582 vynikající francouzsko-vlámský polymelodik Jacob Regnart (Regnard, nar. kol. 1540 v Douai ve Flandřích, zemř. 16. 10. 1599 v Praze), když skončilo s nezdarem vyjednávání s Alardem du Quocquier (Gaucquier, Nuceus). Budeme sledovat především Regnartův pobyt v Inšpruku, kdežto o jeho činnosti v pražské rudolfinské kapele pojednáme podrobněji až v souvislosti s pobytem Kryštofa Haranta na pražském císařském dvoře. Jméno Regnartovo se po prvé objevuje v inšpruckých pramenech již roku 1580, ale tehdy ještě nikoli v souvislosti s hudbou. Do Inšpruku přišel Regnart z Prahy pravděpodobně dne 9. dubna 1582 s doporučujícím listem Ph. de Monte a se dvěma mešními skladbami císařského dvorního kapelníka. Tedy Regnart se objevuje v Inšpruku šest let po příchodu Harantově k arcivévodskému dvoru (1576) a dva roky předtím, než Harant opustil inšpruckou arcivévodskou residenci. Za tyto dva roky se mohl Harant dokonale osobně poznat s Regnartem a také se z autopsie seznámit s jeho uměleckou osobností i s jeho skladbami.²⁸ Když v prosinci r. 1584 zemřel zasloužilý dvorní kapelník Wilhelm Bruneau, nastoupil Regnart na jeho místo. Od 1. ledna 1585 byl již označován v arcivévodských účetních knihách jako dvorní kapelník. Na svých tištěných skladbách se od této doby vždy uvádí jako *Fürstlicher Durchleuchtigkeit Ertzhertzog Ferdinands Musicus vnnnd Capellmeister*. Jeho plat byl zvýšen z 18 na 30 zl. měsíčně. Pro dvorní šat obdržel ročně přídavek 55 zl. 24 kr.²⁹ Po smrti arcivévody Ferdinanda II. (1595) byla inšprucká kapela rozpuštěna (1596). Regnart zůstal v Inšpruku snad až do 27. dubna 1596 a pak se znovu stal v dvorské kapele císaře Rudolfa II. místokapelníkem.

Příchodem Jacoba Regnarta do Inšpruku se arcivévodská kapela za jeho vedení značně technicky a umělecky pozvedla. Tehdy byli u inšprucké kapely zaměstnáni italská zpěváci a instrumentalisté, kteří byli proslulí jako vynikající hudebníci a interpreti. Dokumentární archivní materiál podává neklamné svědectví o tom, jak Regnart šťastně organizačně zasáhl do složení kapely a jaký byl jeho hudební repertoár. O repertoáru inšprucké kapely svědčí dochovaný inventář hudebnin z této doby. Inšprucký inventář také nejlépe osvětluje uměleckou hodnotu a slohový profil skladeb, které byly za Regnarta v Inšpruku provozovány. Regnart se především zasloužil o znovuoživení díla Orlanda di Lassa, které zvláště za působnosti Bruneauovy a Utendalovy ustoupilo v inšprucké kapele značně do pozadí. Lasso byl v osobních a písemných stycích s Regnartem, dokonce za svých cest do Itálie několikrát navštívil Inšpruk. V době Regnartovy působnosti byly v Inšpruku oblíbeny především Lassoovy villanelly (*Libri de villanelle, moresche et altre canzoni a 4. 5. 6. et 8. voci* z roku 1581) a jeho německé

písně (*Teutsche Lieder mit fünff Stimmen* z r. 1583), které se dokonce staly Regnartovým vzorem a slohovým ideálem.

Za Regnarta také stoupl počet členů inšprucké kapely z 22 až na 32 hudebníků a zpěváků (největšího počtu členů dosáhla tato kapela roku 1593). Z nich byl dobrý tucet hudebníků skladatelsky činný. Přibližně 12–15 instrumentalistů bylo podřízeno vrchnímu hudebníku (*Obrist-Musicus*), jímž byl tehdy Peter Maria Losj. Celý tento pozoruhodný umělecký a technicko-reprodukční vzestup inšprucké kapely za Regnartova vedení tu ještě zažil mladý, osmnáctiletý Kryštof Harant. Je zcela nepochybné, že nezůstal bez vlivu na jeho mladistvou vnímavou a bystrou povahu.

I při velké organizační a pracovní zatíženosti neustal Regnart ani v Inšpruku ve své intenzivní skladatelské činnosti. Do inšpruckých let spadá vznik celé řady skladeb; v souvislosti s Harantem je třeba se zmínit především o sbírce motetů *Mariale, hoc est opusculum sacrarum cantionum pro omnibus B. V. M. festivitatibus*. Obsahuje 47 čtyř, pěti, šesti a osmihlasých skladeb, které vznikly z podnětu arcivévody Ferdinanda a byly mu také věnovány (8. 2. 1588). Tato sbírka vyšla tiskem roku 1588 v Inšpruku u tiskaře Hanse Paura. Skladebná struktura Regnartových skladeb vokálních se jeví jako syntéza umělých a lidových prvků villanellového typu.³⁰ Všechny okolnosti vnější i vnitřní svědčí o tom, že Regnart měl v Inšpruku značný vliv na Haranta. Zvláště Regnartovo *Mariale* bylo nepochybně jedním ze vzorů pro Harantův motet *Maria Kron*, i když vliv Regnartův se na Haranta projevil intenzivně teprve za pobytu u císařského dvora v Praze, kde znovu přišel do přímého styku s Regnartovou hudbou.

Dalším místokapelníkem vedle Jacoba Regnarta, který působil v Inšpruku v době Harantova pobytu v tomto městě, byl Giorgio Flori (Flory, Florius, Florio, Florian, životní data dosud neznámá). Pocházel z rozvětvené nizozemské hudebnické rodiny. Zprvu byl ve službách císaře Maximiliána II.; jemu stejně jako císaři Rudolfovi II. věnoval některé ze svých skladeb. Roku 1577 byl k doporučení svého bratra Johanna povolán jako basista inšprucké kapely. Roku 1584 stal se tu místokapelníkem a v této funkci působil v Inšpruku až do r. 1587. Byl počítán k významným skladatelům své doby. Jeho učiteli byli patrně Ph. de Monte a Jacob Regnart. Svou sbírku *Il primo libro de Madrigali a sei voci* (Venezia 1589, A. Gardano) věnoval jako reminiscenci na Inšpruk arcivévodu Ferdinandovi (dat. 25. dubna 1589) a označil ji jako *primi frutti del mio debole ingegno*.³¹

Po Giorgiu Florim byl krátkou dobu místokapelníkem italský hudebník Giulio Cima (asi kol. r. 1587), jehož Harant v Inšpruku už nezastihl.³²

Z dvorních varhaníků byl činný v Inšpruku v době tamního Harantova pobytu Servatius Rorif (zemř. 1593) z Lutychu. Předtím byl v Augšpurku, kde vynikl nejen jako varhaník a skladatel, ale i jako vynikající nástrojař, který vyráběl bohatě zdobené hudební nástroje. Biskup augšpurský Otto Truchsess pozval roku 1564 Rorifa jako *Instrumentenlieferanten* do Dillingen.³³ Jeho umístění v Inšpruku zprostředkoval Karl Welser, bratr Filipiny Welserové. Rorif vstoupil do služeb arcivévody Ferdinanda o velikonicích 1566 s měsíčním platem 20 fl., tedy s takovým platem, jaký měl dvorní varhaník u císařského dvora. R. 1581 byl Rorif povýšen do šlechtického stavu s přídomkem von Rheinau. Roku 1587 pro nemoc odešel ze služby. Vynikl též jako skladatel především duchovních písní.³⁴

K významným skladatelům, kteří žili na inšpruckém dvoře, patřil také Christian Janszone Hollander (nar. asi 1510–1515 v Dordrechtu, zemřel asi 1568 nebo 1569 v Inšpruku), původně ředitel kůru v Oudenaarde (1549–1557). Na počátku roku 1558 vstoupil do dvorní kapely Ferdinanda I., kde je označován jako *preceptor der musica aus dem Niderlandt*. Po smrti císaře Ferdinanda I. (1564) jej získal pro svou dvorskou kapelu arcivévoda Ferdinand. Roku 1568 je uváděn v seznamu členů arc. kapely v Inšpruku. Hollandera sice Harant v Inšpruku již nezastihl, ale jistě tu žila ještě tradice tohoto pozoruhodného skladatele. Dále tu byl zaměstnán zpěvák a skladatel belgického původu Franciscus (François) Sales (Sale, Salec, Saletz, nar. asi v pol. 16. stol. v Namuru, zemř. 15. 7. 1599 v Praze). Dne 1. 11. 1580 vstoupil jako tenorista do inšprucké kapely a byl tu činný až do roku 1587. Zásluhou arcivévody Ferdinanda obdržel roku 1587 místo kapelníka v Hallu; toto místo zastával až do r. 1591. Od 1. května 1591 až do své smrti působil jako tenorista v pražské rudolfinské kapele pod vedením Ph. de Monte. Byl jedním z prvních autorů vánočního typu pastoraální mše (*Missa super Exultandi tempus est* pro 5hl, Praha 1597), která má, podobně jako pozdější české vánoční pastorely, lidový nápevný charakter.

Chlapecká vokální kapela byla organizována v Inšpruku patrně již od roku 1569. Chlapci byli verbováni do dvorské kapely převážně z Nizozemí, pak z Vídně, Vratislavi, roku 1572 jeden i z Polska. Též z Itálie přicházejí chlapci-zpěváci. Vedle šesti *Ordinari-Kapellknaben* byli zaměstnáváni také *Extraordinari-Kapellknaben*, a to roku 1571 pět, r. 1584 čtyři, 1593 sedm a 1595 dva. Byli chovanci kapelníka, který pro každého dostával měsíčně 5 fl. 16 kr. Z toho musil platit také ošacení (*Hosen, Wammes, Röckel und Mantl*). Každý den byl je povinen školit ve zpěvu, kontrapunktu a kompozici (*im Singen, Contrapunct und Componieren*). Zdatnější byli školeni také ve hře na loutnu, smyčcové nástroje, clavichord a varhany. Školního vzdělání se jim dostalo od preceptora, který byl zároveň zpěvákem kapely. Výchova byla přísně katolická, vedená v protireformačním duchu, neboť tito chlapci byli vzděláváni *nit allain in der lateinischen Institution, sondern auch in der Furcht Gottes, der alten wahren catholischen Religion, Zucht und Erbarkeit ernstlich zu erhalten und underweisen*.³⁵ Ke službě do zámku Ambrasu byli zpěváci převáženi vozem. Po mutaci byli propuštěni ze služby (*ausgemustert*) a ti, kteří déle sloužili, obdrželi stipendium 36 fl, aby mohli dále pokračovat ve svém studiu. V chlapecké kapele v Inšpruku byli zaměstnáni také kastráti.

V seznamech členů kapely nebyli chlapci-zpěváci uváděni jmenovitě, ale pouze počtem. Jejich jména se dají zjistit jen z jejich žádostí o stipendia nebo z povolení, jimiž jim bylo stipendium přiznáno. V seznamech chlapců-zpěváků nebyli uváděni ani chlapci šlechtického původu. Proto tu také marně hledáme jméno Harantovo, neboť jako zámožný šlechtický hoch nedostával stipendium. Mezi chlapci najdeme několik, kteří byli předtím zaměstnáni v pražské dvorní kapele.³⁶ Je to zase jeden z důkazů o úzkých vztazích inšprucké dvorní kapely ku Praze a snad také jeden z důvodů, proč Harant šel právě do Inšpruku.

V prvních dvou desetiletích existence inšprucké kapely až do roku 1585 zaujímali první a významné místo mezi zpěváky především Nizozemci.

Byli to znamenití zpěváci, a proto byli také více ceněni a vyhledáváni než instrumentalisté. Mnozí z nich prošli také pražskou kapelou.³⁷

Podle dochovaných hudebních inventářů si můžeme učinit aspoň přibližnou představu nejen o hudebním repertoáru vokálního souboru inšprucké dvorní kapely, ale též o instrumentáři a o složení nástrojového souboru, poněvadž vedle skladeb zaznamenávají také soupisy hudebních nástrojů.³⁸ Z těchto inventářů, zvláště z těch, které byly sepsány roku 1596 a 10. září 1665, možno usoudit, že u inšpruckého dvora musila být obrovská knihovna hudebnin, nepochybně jedna z největších v této době na evropském kontinentě.³⁹ O aktuálnosti a modernosti této sbírky hudebnin svědčí skutečnost, že obsahovala převážně skladby z druhé poloviny 16. století většinou od autorů tehdy nejmodernějších slohových směrů. Inventáře obsahují téměř 400 jmen skladatelů, z nichž zdrcující většinu tvoří Italové (asi 356 autorů), pak teprve skladatelé franko-vlámského (25 autorů), německého (10 autorů), francouzského (6 autorů) a španělského (3 autoři) původu. Z těchto inventářů vyčteme, že v době Harantova pobytu v Inšpruku byly tam provozovány madrigaly Andrea Gabrieliho (kol. 1510–1586), jež je tu označován jako *uno dei principali musici di Venetia*, a madrigalové skladby, jejichž autorem byl vynikající mistr italské chromatické vokální polyfonie Luca Marenzio (1553–1599). Z vynikajících skladatelů italské vokální polyfonie byli tu ještě zastoupeni skladatelé Orazio Vecchi (1550–1605), varhaník u sv. Marka Annibale Padovano (1527–1575), kapelník španělského vyslanectví v Miláně Giovanni Leonardo Primavera di Barletta (kolem 1540, zemř. po roce 1585), varhaník v Benátkách Julio Zacchino (Zacchini, data neznámá), kapelník ve Veroně Giulio Cesare Martinengo (zemř. 1613), Stefano Rossetti (Rosetto), který byl ve službách kardinála Medici ve Florencii, biskupský kapelník v Benátkách Michael Comis a italský milovník hudby Pietro Joannelli, rodák z Gandina u Bergama, který vydal *Novus Thesaurus Musicus* (5 knih, Venezia 1568, A. Gardano). Tento sborník obsahuje převážnou měrou skladby členů císařské dvorní kapely.⁴⁰

Z franko-vlámských skladatelů tu najdeme skladby Heinricha Isaaca (před 1450–1517), Josquina Desprez (asi kolem 1450–1521), Jehana Moutona (asi 1458–1522), Nic. Gomberta (zemř. 1556), Adriana Willaerta (mezi 1480/90–1562), Jacoba Arcadelta (kolem 1514 až 1562/1572), Philippa de Monte (1521–1603), Joh. de Cleve (kolem 1529–1582), Jacoba Vaeta (1529–1567), Alexandra Utendala (1530 až 1581), Giachese de Wert (1535–1596), Jacoba de Brouck (Bruck, před 1540 – po 1583), Jacoba Regnarta (kolem 1540–1599), Balduina Hoyoula (asi 1548–1594), Thomase Crecquillona (nar. asi 1567) aj. Dále jsou tu zastoupeni francouzští skladatelé Clément Janequin (kol. 1480–1560), Dominicus Phinot (Dominique Finot, 16. stol.) a Alessandro Milleville (1521–1589). Ze Španělů měli tu své skladby Tomás Luis de Victoria (Ludovico da Vittoria, kol. 1548/50–1611), Christobal Morales (1500 – asi 1553) aj. Německou hudbu tu reprezentovali Friedrich Lindner (1540–1597), Andreas Langner z Mnichova, dvorní kapelník v Budyšině Johann Leisentritt a dvorní kapelník bavorského vévody Johann Batt. Ochaln. Mnozí z těchto skladatelů posílali své skladby s věnováním arcivévodovi Ferdinandu Ty-

rolskému, což je další důkaz o jeho úzkých stycích s tehdejšími, zvláště italskými a nizozemskými skladateli.⁴¹

Podle uvedeného výčtu autorských jmen jde tu většinou o skladatele, v jejichž světské madrigalové a písňové tvorbě, jakož i v duchovní motetové a mešní vokálně instrumentální hudbě se projevují vedle tradičních slohových elementů nizozemské vokální polyfonie též prvky italského palestrinovského, gabrieliovského a dokonce již tehdy moderního willaertovského benátského slohu. Z toho je zřejmo, že Harant mohl v Inšpruku poznat tehdy nejmodernější franko-vlámský a italský skladebný styl, který snad již tehdy utvářel předpoklady k jeho pozdější nizozemsko-italské slohové syntéze, která se pak projevila v jeho skladebném díle. Mám tu na mysli především vliv benátské kompoziční školy. Není jistě bez zajímavosti, že právě v roce 1580, tedy za Harantova pobytu v Inšpruku, obdržel arcivévoda Ferdinand madrigaly, které vyšly tiskem v letech 1566, 1570, 1574, 1575 a 1580 u Gardana v Benátkách.⁴² Tyto madrigaly mohly zapůsobit na vnímavého Haranta a tak ho seznámit se slohem benátské vokálně polyfonické školy. Tato hudebně slohová atmosféra inšpruckého arcivévodského dvora nesporně usměrnila Harantův další vývoj, a jak ještě později poznáme, projevila se i v jeho skladebném díle. Skladby, jež tvořily hudební repertoár inšprucké kapely, pronikly také do Prahy, kde se s nimi Harant opětovně setkal. To byly zhruba hlavní slohové tendence a celková stylová linie vokálního souboru inšprucké kapely v době Harantova pobytu v Inšpruku.

Druhý soubor inšprucké dvorní kapely tvořila tzv. *dvorní hudba*, složená z instrumentalistů, která měla vlastní, samostatnou správu. Tvořili ji především trubači, kteří se uplatňovali při válečných taženích, turnajích a slavnostních průvodech a objevovali se zpravidla na koních (*tubicines campestris*). Ti byli podřízeni vrchnímu správci stájí (*Obriststallmeister*), který jim také předepisoval instrukce (1. 5. 1572). Vedle Italů byli mezi trubači Němci, Nizozemci a jeden Polák.⁴³

Nástrojový soubor se naproti vokálnímu skládal převážně ze samých Italů, kteří přinesli do Inšpruku zcela jiný směr a druh hudebního stylu. Proti přísnému vokálnímu nizozemskému polyfonnímu slohu vynikali italská instrumentální podivuhodnou výrazovou lehkostí a technickou obratností nástrojové hry. V inšprucké nástrojové kapele byl zastoupen velký počet hudebních nástrojů, namnoze vzácné nástrojařské hodnoty. Ve smyčcovém souboru nalézáme např. drahocenné kusy od Antonia Stradivariho z Cremony, v dechovém souboru vynikající nástroje norimberské výroby a v souboru trsacích nástrojů nevěšdní clavicembala a loutny. Nejcennější, slonovou kostí zdobené nástroje shromáždil arcivévoda ve své klenotnici (*Kunstkammer*) na ambraském zámku. Zde byly mimo jiné intarsiemi zdobené domácí varhánky, spinetový regal, cistra Girolama de Virchis, vyrobená v Brescii roku 1574, jeden z nejcennějších nástrojů, gotická basová cistra ze 14.–15. století, loutna ze slonové kosti inšpruckého dvorního kalkanta Georga Gerleho, housle z dřelů Gaspara de Salò a Doriga Spillmanna aj. Už tento velký a rozmanitý počet hudebních nástrojů svědčí také o rozsahu a kvalitě instrumentálního souboru inšprucké kapely v 16. století.⁴⁴

Vedle vzácných hudebních nástrojů byly uloženy v ambraské klenotnici

(*Kunstammer*) také pozoruhodné rukopisné hudební památky, především nádherně iluminované chorální knihy, gradualia a zvláště proslulý ambraský zpěvník.⁴⁵ Vyšel tiskem roku 1582, tedy právě v době Harantova pobytu v Inšpruku, dva roky před jeho odchodem z tohoto města. Ambraský zpěvník je spolu s ostatními rukopisnými hudebními památkami dalším dokladem vyspělé hudební kultury inšprucké oblasti v 16. století.⁴⁶

Maestrem (*Obristmusicus*) nástrojové kapely v Inšpruku byl Peter Maria de Losj (Losy, 1552–1596), rodák z Milána (nar. 1531). Vyučoval také chlapce dvorní kapely ve hře na rozličné hudební nástroje. Do Prahy přišel roku 1552 jako trubač, ve službách arcivévodových byl od r. 1558. Roku 1568 se dostal do Inšpruku. Měl titul „*oberster Trummer*“ nebo „*oberster Musikus*“. Harant se u něho pravděpodobně učil hře na rozličné hudební nástroje, neboť byl, jak ještě později poznáme, obratný instrumentální hráč. Losy působil v Inšpruku až do roku 1596, kdy byla arcivévodova kapela rozpuštěna. Vynikl také jako dovedný nástrojař.

Nástrojový soubor inšprucké dvorní kapely byl na tehdejší dobu velmi početný.⁴⁷ V Inšpruku byla také vydatně pěstována komorní hudba. Její hlavní repertoár tvořily madrigaly, italské canzonetty a villanelly, francouzské chansons, pak sólový zpěv za doprovodu loutny a jiných nástrojů toho typu. Také lyra byla tu v oblibě. V oboru komorní hudby byli u inšpruckého dvora zaměstnáni zase především Italové.

Vedle různých dílen, jako např. kováren, skláren, řezbářských dílen byly na inšpruckém dvoře také nástrojařské a varhanářské dílny, kde byly zhotovovány vynikající hudební nástroje.⁴⁸ Byla tu také tiskárna, kde se tiskly i hudebniny.

U arcivévodského dvora v Inšpruku byla provozována nejen vokální a instrumentální hudba, ale i hudební hry, divadelní představení a scénická díla různého druhu. Vedle lidových vánočních a postních her (*Fastnachtspiele*) byly zde prováděny italskými hereckými společnostmi a jednotlivými skupinami herců tehdy módní baletní výstupy podle vzoru tzv. italských trionfi a hudební hry, které se staly jakýmsi předstupněm operních hudebních útvarů. Divadelní představení se provozovala jak u inšpruckého dvora, tak na zámku Ambras. V masopustu r. 1578, tedy dva roky po příchodu Harantově, byla provedena hra *Spyl zu Hof*. Roku 1579 věnoval arcivévodovi Ferdinandovi Georgius Lucius (Lutz) *Eine schöne Tragödie von sechs streitbaren Kämpfern zu Rom* a téhož roku v srpnu byla provedena ještě jedna tragédie. V únoru 1580 se uskutečnila nádherná dvorní slavnost u příležitosti svatby svob. pána Jana z Kolovrat, synovce Filipiny Welslerové, s Kateřinou z Bojmundu. Druhý den byly provedeny rytířské turnaje a třetí den zápasy na rejdišti před budovou rezidence. K návštěvě bavorského vévody v září r. 1581 pozval arcivévoda do Inšpruku skupinu italských komiků (*Comici gelosi*). Tuto skupinu viděl arcivévoda spolu se svým synem Karlem von Burgau a svým synovcem Ferdinandem Bavorským roku 1579 v době karnevalu v Benátkách. Tehdy byl patrně také Kryštof Harant s arcivévodou v Itálii. R. 1583 byly uspořádány u příležitosti narození a křtu prvorozené princezny Anny Eleonory, dcery Ferdinandovy z druhého manželství s Annou Kateřinou z Mantovy, velké slavnosti s divadelními představeními a ohňostrojem. Dne 17. 6. 1584 se provozovala komedie, kterou složil sám arcivévoda v německé próze s ná-

zvem *Eine schöne Comoedi Speculum vitae humanae, auf Teutsch: Ein Spiegel des menschlichen Lebens genannt* (Innsbruck 1594, tiskem u Baura). J. Regnart zkomponoval k této komedii scénickou hudbu.

V době Harantova pobytu v Inšpruku tvořily významnou část dvorského hudebního a divadelního repertoáru též jezuitské školní hudební hry náboženského obsahu a latinské komedie. Mnohé z nich poznal arcivévoda již za svého pražského pobytu v Klementinu. Dokonce inšpručtí jesuité byli ve stycích s pražskou jezuitskou kolejí. Tak např. propagátor jezuitského učení Petr Canisius (nar. 1521 v Nymvegách, zemř. 1597 ve švýc. Freiburgu), který uvedl r. 1556 jesuity k sv. Klimentu v Praze, pomáhal r. 1563 zakládat jezuitské koleje v Inšpruku a v Dillingen. V Inšpruku působil až do r. 1573. Za Harantova pobytu v Inšpruku byla v letech 1576–1577 provedena jezuitská hra *Die hl. Katharina*, r. 1580 lidová hra *Die Geburt Christi*. K provedení této hry se 200 účinkujícími byl pozván do Inšpruku dramaturg jezuitských her P. Jakob Pontanus (Spanmüller, nar. 1542 v Mostu v Čechách, zemř. 1626 v Augšpurce), který tehdy působil v Dillingen. Nabízí se tu otázka, zda již v této době nenavázal mladičkový Harant prostřednictvím tohoto jesuity styky s bavorským městem Dillingen, neboť, jak poznáme ještě později, Harant vydal tiskem své moteto *Maria Kron* v Dillingen. Je jistě příznačné, že dvůr arcivévody Ferdinanda měl čilé styky s tímto německým katolickým městem, střediskem protireformačního hnutí, kde byla také proslulá katolická universita s velkou knihovnou a významné centrum jezuitského školství. Z Dillingen pocházel dvorní kazatel cis. Ferdinanda II., jesuita Anton Khlesl.⁴⁹ Z dalších jezuitských her byla v Inšpruku provedena v květnu r. 1582 hra s hudbou (singpiel) *Tobias* při slavnostech druhé svatby arcivévody Ferdinanda s Annou Kateřinou z Mantovy a konečně roku 1584 vánoční hra o narození Ježíše Krista.

V divadelních představeních v Inšpruku účinkoval známý italský herec Giovanni Luchis z Tridentu. Jednou tu pohostinsky vystupovala po pět týdnů *Compagnia recitanti in comödia*, celkem 15 osob, mezi nimi dvě ženy z Mantovy a italští tanečníci.

Inšpruk byl také střediskem hudebně teoretického bádání, neboť tu byla již dlouholetá předchozí hudebně teoretická tradice. Inšprucký dvůr byl odedávna ve spojení s freiburskou universitou, kde přednášel do r. 1563 vynikající hudební teoretik Heinrich Loriti Glareanus (1488–1563), autor proslulého hudebního traktátu *Dodekachordon* (Basel 1547). Inšprucký rodák Johann Zanger (1517–1587) vydal hudebně teoretickou rozpravu *Practicae Musicae Praecepta* (Leipzig 1554).⁵⁰

Z toho všeho, co tu bylo řečeno o velkém rozvoji hudební kultury na inšpruckém dvoře v 16. století, je zřejmé, že Harant mohl v tomto prostředí velmi mnoho získat k harmonickému rozvoji svého talentu, především na poli literárním a hudebním. Vždyť se mu naskytla vzácná, přímo jedinečná příležitost obeznámit se s antickou a renesanční literaturou a slyšet tehdejší hudbu v nejlepším provedení a také v nejhodnotnějším výběru. Tato zkušenost byla pak ještě doplněna pozoruhodnou hudební praxí, kterou tu musil prodělat jako chlapec-zpěvák (páže) ve dvorní hudební a pěvecké škole. Je také nepochybné, že se v Inšpruku zúčastňoval všech hudebních produkcí, a to nejen jako pasivní posluchač, ale i jako aktivní výkonný

hudebník (zpěvák). Za svého inšpruckého pobytu si Harant především osvojil dokonalou znalost nizozemské a italské vokální polyfonní tvorby. Dokonce v Inšpruku osobně poznal vynikajícího reprezentanta nizozemské vokální polyfonie Jacoba Regnarta, jehož tu zastihl ještě dva roky před svým návratem do vlasti jako inšpruckého dvorního kapelníka. Je vidět, že inšprucký pobyt dal mladému Harantovi mnoho v oboru hudební výchovy i v hudební skladbě, takže za těch osm let strávených v Inšpruku u arcivévodského dvora získal tolik spolehlivých vědomostí hudebních, že nemůžeme o něm hovořit jako u hudebním autodidaktu nebo dokonce o hudebním diletantu.

Je velmi pravděpodobné, že po odchodu z Inšpruku dostal se Harant jen zřídka do bližšího styku s vyspělou hudební kulturou. Neměl k tomu příležitost ani doma za svého krátkého pobytu na hradě Klenovém, ani v Touškově nade Mží, ani v Plzni a konečně ani za svého vojenského pobytu v Uhrách, kde se zúčastnil války s Turky. Teprve až za své poutnické cesty do Svaté země v letech 1597–1599 si podstatně rozšířil své hudební a skladatelské zkušenosti jmenovitě za pobytu v Itálii, Palestině a Egyptě, kde poznal jednak benátskou vícesborovou polyfonní tvorbu, jednak v blízkém Orientě se dostal do styku s tamním hudebním folklórem a různými hudebními zvyky, které popsal ve své Cestě (1608). O těchto Harantových hudebních zkušenostech a studiích v Itálii, Palestině a Egyptě se zmíním až při literárním rozboru jeho cestopisu, kde také poukáži na některé zajímavosti, jež nemálo zapůsobily na rozvoj jeho dalšího hudebního vzdělání. Tyto hudební zkušenosti a poznatky nezískal jen jako zvědavý a zbožný poutník do Svaté země, ale i jako vojevůdce, diplomat a politik ve službách pražských Habsburků, zvláště za své druhé velké cesty do Španěl (1614), kterou podnikl k příkazu císaře Matyáše spolu s Oldřichem Proskovským z Proskova. Tehdy navštívil Německo, Nizozemí, Francii, Španělsko, znovu Itálii a tyrolské země. Je nepochybné, že v těchto tak hudebně vyspělých zemích, kde byla ve vrcholném rozvoji vokální polyfonie, musil znovu poznat významná díla pozdní hudební renesance a její přední skladatelské reprezentanty. Ale to byly vše jen nesoustavné, i když velmi pronikavé a jistě nezapomenutelné dojmy, které tu Harant intenzívně prožil, zvláště v centrech hudební kultury v Norimberku, Bruselu, Paříži, Madridu nebo Miláně a znovu v Benátkách.

K soustavnému, tentokrát snad opravdu autodidaktickému studiu tehdejší hudební kultury se dostal Harant až za svého trvalého pobytu na císařském dvoře v Praze. U pražského dvora se mohl zase plně oddat svým uměleckým zálibám, především hudbě, a tak si znovu významně obohatit své hudební vlohy a skladatelské znalosti. Zvláště po roce 1600, kdy byl Harant těsně spjat s pražským dvorem jako tajný rada a císařský komorník, dostal se po Inšpruku znovu do prostředí vyspělé evropské hudební kultury. Mezi dvorními hudebníky nalézá své staré známé z Inšpruku. Opětovně se tu potkal s Jakobem Regnartern. Nalezl tu dokonce ještě dva jiné tehdy slavné skladatele Philippa de Monte a Charlese Luytona. V tomto prostředí se znovu významným způsobem rozšiřují jeho hudební obzory a znalosti, zvláště o poznatky, které získal studiem děl Philippa de Monte a Charlese Luytona.

V době, kdy přišel Harant k pražskému císařskému dvoru, byl tento dvůr

jedním z nejdůležitějších středisek hudební kultury ve střední Evropě. Na něm se doslova zkoncentrovaly všechny významné složky tehdejšího evropského hudebního dění. Zde také žilo a působilo několik vynikajících osobností pozdně renesančního vokálně polyfonického hudebního slohu.⁵¹

Po Inšpruku je to druhé významné hudební středisko středoevropské hudební kultury, v němž ve zralém věku a po mnoha zkušenostech Harant znovu intenzivně prožil a vnitřně procítil hudebně výrazovou a uměleckou sílu velké, tehdy již doznívající slohové epochy nizozemské a italské vokální polyfonie, jakož i první nesmělé projevy italské raně barokní hudební kultury, která tehdy začala pronikat do kulturního prostředí pražské císařské rezidence.

Abychom si mohli aspoň přibližně učinit představu, do jakého hudebního prostředí se tehdy Harant v Praze dostal, je nutné aspoň ve vší stručnosti se zastavit u problému vzniku, existence a slohového profilu dvorní kapely císaře Rudolfa II. v Praze.

Rudolfinská dvorní kapela měla pro rozvoj hudebního umění v tehdejší Praze takový význam jako pro umění výtvarné císařovy sbírky světového malířství a sochařství, které se staly ohniskem evropské renesanční a manýristické výtvarné kultury.⁵² Její instrumentální a vokální soubor byl složen z velké části z Nizozemců, Španělů, Italů a též Němců.

Císař Rudolf II. hned po svém nástupu na trůn r. 1576 dal sestavit schematismus všech osob, zaměstnaných u jeho dvora. Podle tohoto seznamu byla r. 1576 dvorská kapela sestavena takto: V jejím čele stál jako dvorní kapelník Ph. de Monte s ročním platem 360 zl. Jemu podléhali zpěváci, varhaníci a chlapecký pěvecký sbor. Místokapelníkem byl tehdy Nizozemec Alard Gaucquier, pozdější kapelník arcivévod Matyáše. Vlastní dvorská kapela měla 9 basistů, 9 tenoristů (s ročním platem 180–200 zl.), 8 altistů, 2 diskantisty (se 180 zl. ročně), 2 varhaníky (300 zl.), jednoho varhanáře (concordero) a 1 notistu (120 zl.), pak 12 chlapců-zpěváků, jimž byl přidělen jako učitel zpěvu jeden ze skupiny tenoristů. Tedy celkový počet hudebníků vlastní dvorské kapely k r. 1576 lze podle tohoto schematismu odhadnout na 64 osob. Dále tu bylo ještě 18 vojenských bubeníků s platem 180–200 zl. ročně. Dozor nad trumpetisty a pážaty měl vrchní štolba hr. Claudio Trivulzio s ročním platem 800 zl.⁵³

V pozdějších letech dosáhla dvorská kapela Rudolfa II. v Praze poměrně velmi početného obsazení: 8 diskantistů, 18 altistů, 20 tenoristů, 19 basistů, mezi instrumentalisty bylo 6 houslistů (Geiger oder Musici), jeden hráč na cink, jeden cembalista, jeden loutnista, 16–20 trumpetistů, mezi nimi 5–12 chlapců, žáků pro hru na trompety nebo pro varhanní hru. V rudolfinské kapele se po prvé setkáváme v českých zemích také s pěvci-kastráty, což svědčilo o jejím italsky orientovaném charakteru. Celkový počet členů kapely s kapelníkem i vicekapelníkem činil více než 100 osob.⁵⁴ Přesný počet členů Rudolfovy dvorské kapely nelze spolehlivě stanovit, poněvadž její obsazení se stále měnilo a tím mělo fluktuující charakter. Z dostupného, velmi fragmentárního pramenného materiálu se přece jenom dá aspoň částečně zrekonstruovat její složení.⁵⁵

Položme si nyní otázku, koho mohl Harant poznat z tohoto velkého množství výkonných hudebních umělců a skladatelů, kteří tehdy působili na pražském císařském dvoře. Tato otázka je pro nás nesporně velmi závažná,

poněvadž tito výkonní hudební umělci a skladatelé měli zcela určitě zásadní vliv na utváření Harantova skladatelského profilu, především na jeho vokálně polyfonní hudební myšlení a technickou fakturu jeho skladeb.

U dvora Rudolfova žili a působili především vynikající představitelé tehdejšího evropského polymelodického stylu. Převahu měli přirozeně nizozemští hudebníci v čele s vůdčím zjevem pozdní nizozemské školy Philipem (Filippo) de Monte (nar. 1521 v Mecheln, zemř. 4. 7. 1603 v Praze), který od 1. května 1568 převzal jako nástupce Jacoba Vaeta vedení dvorní kapely císa. Maxmiliána II. ve Vídni.⁵⁶ Podepisoval se jako „*maestro di capella di Massimigliano imperatore*“ a tímto titulem označoval v letech 1569–1585 také svá tištěná díla (většinou madrigaly). Za něho měla kapela v l. 1569–1576 32–44 zpěváků. Po smrti Maxmiliána II. (1576) sloužil velmi úspěšně jako kapelník Rudolfa II. („*chorist musici praefectus*“). Podepisoval se jako „*maestro di capella della sacra cesarea maestà dell'imperatore Rodolfo II*“. Tímto titulem vyznačoval svou hodnost i funkci na tisících svých madrigalů od roku 1578 do roku 1600.⁵⁷ S dvorem Rudolfovým přišel také Ph. de Monte do Prahy. Když Rudolf II. obdržel r. 1581 řád zlatého rouna, byla v Praze pod vedením Monteho provedena jakási mše pro tři sbory, varhany a nástrojový doprovod. Monte byl celkem 35 let ve službách císařů Maxmiliána a Rudolfa II. ve Vídni a v Praze. V rudolfinské kapele setrval až do své smrti (4. 7. 1603). Dne 15. ledna 1603 napsal v Praze závěť, v níž projevil přání, aby byl pochován v pražském kostele sv. Jakuba.⁵⁸

Ph. de Monte byl povahově mírný člověk, humanisticky velmi vzdělaný. Psal a mluvil vedle své mateřštiny výborně italsky, latinsky, též ovládal francouzštinu a němčinu. O filosofickém vzdělání Monteho svědčí některé jeho písemné projevy v knihách madrigalů (zvl. v 5., 7., 10. a 11. knize 5hl. madrigalů z let 1574, 1578, 1581 a 1586). Jeho dílo je velmi rozsáhlé.⁵⁹

Svou uměleckou hodnotou se blíží dílo Ph. de Monte skoro věhlasu díla Palestrinova a Orlanda di Lassa. Tematicky v něm převládá výrazově bohatý mariánský kult, což byla tehdy dobová móda, s kterou se shledáváme také u Kryštofa Haranta. Rané skladby Ph. de Monte vykazují římské a neapolské vlivy. Harmonicky jsou dosti průbojné, i když používají velmi úsporně chromatiky. V tomto směru prokazují vliv skladeb Cypriana de Rore. Poněvadž se Ph. de Monte nedostal z Vídne ani z Prahy za hranice, záhy ztratil kontakt s tehdy novými slohovými tendencemi italského madrigalového umění a hnutí (Vicentino, Marenzio, Gesualdo da Venosa, Monteverdi aj.). Odtud jeho madrigaly postrádají patos, působí spíše lyricky než dramaticky. Mají poněkud konzervativní charakter, vyznačují se však technickou dokonalostí, rytmickou mnohotvárností a vynalézavostí ve vedení jednotlivých hlasů. V duchovních madrigalech a mešních skladbách se vzájemně prostupují pseudopolyfonie, polyfonie s homofonií. Objevuje se v nich kolísání mezi starým a novým tonálním cítěním.

Mezi kapelníky působil u Rudolfova dvora od 31. 8. 1586 až do 4. 2. 1591 také velmi plodný skladatel Camillo Zannotti z Ceseny, jehož životní data jsou dosud neznámá. Trubačský sbor Rudolfovy kapely řídil za Ph. de Monte Ital Cesare Bondinelli.

Vicekapelnické místo zastával v rudolfinské kapele Jacob Regnart. S jeho jménem a osobností jsme se již seznámili v době Harantova pobytu

v Inšpruku. Na tomto místě uvedeme především data k jeho pražským pobytům. Regnart pocházel z nizozemské hudebnické rodiny, která byla usazena ve Flandrech. Záhy se dostal do habsburských služeb u pražského dvora. Roku 1557 působil jako alumnus v pražské dvorní kapele arcivévody Maxmiliána. V publikaci *Der Hofstaat Maximilians von Böhmen* je uveden r. 1560 jako tenorista pod vedením kapelníka Jacoba Vaeta s měsíčním platem 7 zl. Po volbě Maxmiliána II. za císaře (1564) zůstal Regnart dále zpěvákem v císařské dvorní kapele. V letech 1568–1570 byl na studijní cestě v Itálii na dosud neznámém místě. Po svém návratu byl jmenován 1. listopadu 1570 za nástupce Heinricha de la Court ve funkci preceptora dvorního chlapeckého pěveckého souboru. Jako „*Tenorist und Singerknaben-Musiklehrer*“ měl roku 1576 plat 15 zl. měsíčně. Po smrti Maxmiliánově přestoupil do služeb císaře Rudolfa II. v Praze, 1. 6. 1580 byl povýšen na místokapelníka pod vedením Philippa de Monte. Do jaké míry byl Regnart tehdy už proslulý, vysvitá z dopisu Orlanda di Lassa kurfiřtu Augustovi Saskému ze dne 13. února 1580, v němž ho Lasso doporučuje na místo po Antoniu Scandelovi v drážďanské dvorní kapele těmito slovy: „*Est ist einer, der, wie mich deuchtet, E. Churf. G. woll dienen kunte; derselbe ist zu Praga in der Key. May. Capellen, darinnen er die Knaben im singen unterweiset, in Singen und in Componiren . . . Ich mag in der wahrheit sagen, das es ein trefflich Kerll ist, bescheiden und vernunfftig, und wie mich deuchtet, heisset er Jacobus Regnart. Er ist ein Niederlender, redet gutt deutzsch, und kan auch andere sprachen. Und in Summa, es ist ein gutter Musicus, und zu einen solchen Dienst sehr artig.*“⁶⁰ Regnart toto místo nepřijal a setrval u pražského dvora až do 9. dubna 1582 v dosavadním postavení. Pak odešel do Inšpruku, kde se stal po Utendalovi místokapelníkem a konečně po smrti W. Bruneau kapelníkem v arcivévodské dvorní kapele. Když byla po smrti arcivévodově inšprucká kapela rozpuštěna, vrátil se Regnart zase do Prahy, kde se stal místokapelníkem císařské dvorní kapely; toto místo zastával až do své smrti (1599).⁶¹

Ve svých skladbách se přiklání Regnart k italskému madrigalovému slohu (zvl. v *Il 2. libro delle Canzone italiane a 5 voc.*, Wien 1581), což byl nepochybně důsledek jeho dvouročního studijního pobytu v Itálii (1568–1570). Ve svých vokálních skladbách se Regnart jeví spíše jako renesanční hudební lyrik, i když v nich dospívá k syntéze lyricko-dramatické. Jeho píseň *Maria fein, du klarer Schein* se objevila spolu s Harantovým motetem *Maria Kron* v Klingensteinově sbírce *Rosetum Marianum* (Dillingen 1604) a projevuje rovněž motetovou stavbu.⁶²

Skladby Regnartovy byly ještě za jeho doby vysoko oceňovány, neboť jsou jmenovány vedle děl skladatelů Iva de Vento, Luca Marenzia, Clemense non Papa aj. Tak např. Michael Praetorius ve svém *Syntagma musicum* (Wolfenbüttel 1619) uvádí jej jako „*vortrefflichen musicus Germanus, J. Regnardum*“. Friedrich Weißensee v *Opus melicum* (Magdeburg 1602) jmenuje dva motety Regnartovy v „*Index alius cantionvm optimatvm ex diversis Authoribus in gratiam Cantorum oppositus*“. Epigramy na Regnarta psali G. B. Pontanus (*Mariale* 1588), Philipp de Broide (ve sbírce motetů *Novae cantiones sacrae*, Douai 1590, J. Bogard), Valentin Leuchtius (*Missae sacrae* 1602), Eberhard Cremer (*Continuatio Missarum sacrarum* 1603) aj. Dílo Regnartovo bylo rozšířeno zvláště v jihoněmecké oblasti (Mnichov,

Augšpurk, Norimberk) a v bezprostředním emanačním poli pražské dvorské kapely, zvláště v době vlády císaře Rudolfa II. Vedle těchto dvou hlavních center byla Regnartova díla rozšířena téměř po celé Evropě, hlavně v Německu, Rakousku a v Polsku.

Jako vicekapelník dvorní kapely Rudolfa II. působil v Praze od 1. 9. 1582 do 30. 5. 1584 Jean de Castro (zemř. nejspíše r. 1588), skladatel belgického původu. Jeho díla (mše, chansons, madrigaly a motety) jsou dochována v německých hudebních knihovnách a vycházela tiskem od r. 1569 do r. 1634.⁶³

Dalším vicekapelníkem tu byl Alessandro Orologio (Horologius, nar. asi v l. 1550–1560 v Itálii, zemř. 1633 pravděpodobně ve Vídni). Ve službách císaře Rudolfa II. působil v Praze podle Smijerse již před r. 1580. Od 1. dubna 1603 byl jmenován vicekapelníkem. Pensionován byl 31. října 1613, tedy v době, kdy nastoupil po Rudolfovi II. císař Matyáš (1612–1619). Byl jedním z předních italských trubačů druhé poloviny 16. století. Jeho namnoze tříhlasé *Intrady* se počítají mezi nejstarší tištěné skladby toho druhu. Podle všeho měly vliv na německé orchestrální suity, čímž se uplatnil na německé půdě italský skladebný styl.⁶⁴

Mezi varhaníky a zpěváky působili u Rudolfova dvora W. von Mülen, Hans Lemmens (od 16. 3. 1594 do 31. 8. 1599), Liberalis Zanchi (od 1. 11. 1596 do 1612, též Sanctius) a zvláště Franciscus (François) Sales, který byl od 1. května 1591 až do své smrti (15. 7. 1599) zaměstnán jako tenorista v císařské dvorní kapele v Praze pod vedením Ph. de Monte.⁶⁵

Významné místo zaujímal v dvorské kapele vynikající belgický skladatel Charles Luyton (Luython, nar. kol. 1556 v Antverpách, zemř. v srpnu 1620 v Praze). V letech 1566–1571 byl v chlapeckém pěveckém souboru ve Vídni pod Jacobem Vaetem. V letech 1568–1570 byl tu jeho učitelem pravděpodobně Ph. de Monte. Varhanní hře ho vyučoval G. Formelis. Svá hudební studia doplnil v Itálii. Dne 18. května 1576 jmenoval Luytona císař Maxmilián II. dvorním hudebníkem. Po smrti císařovny (12. X. 1576) se stal 2. ledna 1577 členem kapely Rudolfa II. Když se císařský dvůr přestěhoval do Prahy, přišel s ním do české metropole také Luyton. Po Formelisově smrti obdržel 1. ledna 1582 třetí varhanické místo. Do této doby spadá jeho roztržka s varhanářem Albrechtem Rudnerem, jemuž vytýkal špatný stav varhan na pražském dómě. Po smrti svého krajana Paula de Winde (30. června 1596) byl Luyton jmenován dvorním varhaníkem, ačkoli tuto funkci zastával prakticky již od r. 1593, kdy se Winde vrátil do své vlasti. Jak vysoko byla tehdy oceňována jeho skladatelská činnost, o tom svědčí skutečnost, že byl po Ph. de Monte jmenován 23. 7. 1603 dvorním skladatelem. Po 35leté službě mu byla 16. května 1611 povolena pense ve výši 200 zl. ročně, kterou však nikdy nedostal vyplacenu. Po smrti Rudolfa II. (1612) byl s většinou dvorních hudebníků propuštěn a žil do konce svého života v Praze ve velké bídě.

Luyton připravoval svým závažným skladatelským dílem nástup nového barokního slohu. Průkopnický význam jeho skladeb tkví především v harmonickém myšlení. Dokonce zkonstruoval ve Vídni v osmdesátých letech 16. století enharmonické clavicymbalum pro chromatickou hru s 18 klávesami pro každou oktávu (celkem 77 kláves).⁶⁶ I když se vyhýbal průbojným

chromatickým směřováním, přece vnesl do své tvorby chromatický zvukový element. Přitom ve svých skladbách uchovává polyfonní tradici svých předchůdců a spojuje nizozemskou polyfonii s italskou homofonií.⁶⁷

Vedle Ch. Luytona žil na dvoře císaře Rudolfa II. též Jakob Haßler, syn Isaaka Haßlera (nar. kolem 1530 v Jáchymově, pohřben 14. 7. 1591 v Norimberku) a bratr Hanse Leo Haßlera (křtěn 16. 10. 1564 v Norimberku, zemř. 8. 6. 1612 ve Frankfurtu n. M.).⁶⁸ Dne 1. července 1602 byl jmenován císařským varhaníkem v Praze. Tuto čestnou funkci zastával zdarma. Ačkoli byl protestant, dal svého syna Filipa Jacoba školit v jesuitském konviktu v Praze. Od roku 1611 se pravděpodobně převážně zdržoval v Chebu. Po smrti císaře Rudolfa II. byl asi už sotva ve službách císaře Matyáše. Po vypuknutí války v Čechách roku 1620 se marně ucházel v Augšpurku o místo. Zemřel pravděpodobně v Chebu. Byl také skladatelsky činný. Napsal šestihlasé madrigaly (Nürnberg 1600), *Magnificat octo tonorum quatuor vocum una cum Missa 6 vocum et Psalmus 51, Miserere a 8 vocum* (Nürnberg 1601) aj. drobnější skladby.⁶⁹

Dalším významným skladatelem, který působil na dvoře Rudolfa II. v Praze, byl Guilelmus (Wilhelmus) Formelis (zemř. 1582 patrně ve Vídni). O jeho životě není téměř nic známo; pocházel podle všeho z Belgie. Roku 1554 je uváděn ve službách dvorní kapely krále Maxmiliána ve Vídni a r. 1564 se objevuje mezi varhaníky dvorní kapely císaře Maxmiliána II. V kapele Rudolfa II. působil rovněž jako varhaník, dokonce vyučoval hudbě arcivévodkyni Annu Rakouskou, která se stala později manželkou Filipa II. Španělského. Své vícehlasé vokální skladby psal v novém imitačním slohu. V jeho volném a skladebně průhledném polyfonním stylu se projevují náznaky dvojsborovosti.⁷⁰

V rudolfinské kapele působili ještě další příslušníci pozdní nizozemské skladatelské školy, z nichž je třeba uvést především Jacoba de Kerle, Paula de Winde a Lamberta de Sayve. Jacobus de Kerle (nar. 1531 nebo 1532 v Yperen v záp. Flandrech, zemř. 7. 1. 1591 v Praze), původně kapelník katedrály sv. Martina v belgickém Yperen, vstoupil 1. září 1582 v Augšpurku do císařských služeb. Od října toho roku žil tento franko-vlámský skladatel v dvorní kapele ve Vídni a od jara 1583 až do své smrti v Praze. V jeho skladbách se projevuje syntéza pozdně nizozemského stylu Josquinových následovníků s římskými vlivy, tedy komplikovaná nizozemská polyfonie s nesložitou italskou polyfonní sazbou.⁷¹ Jeho vyspělá polyfonie se liší od pseudopolyfonie některých Kerlových současníků. Čistá homofonie a chromatika mu byly cizí. Svým hudebním výrazem stojí blízko Palestrinovi a Lassovi. V jeho skladbách zjistíme úzký vztah mezi slovem a hudbou; vyznačují se plynou a plastickou melodikou, měkkým lyrickým výrazem, rozmanitou formovou útvarností a osobitými závěry.⁷²

O Paulu de Winde (zemř. 1596) nám dosud scházejí bližší biografická data. Víme pouze, že byl od 1. 12. 1570 varhaníkem v dvorní kapele císaře Maxmiliána II. a v téže funkci přešel po císařově smrti do kapely Rudolfa II. a současně (od r. 1577–1596) řídil pěvecký sbor pražské dvorské kapely.

Jeden z posledních nizozemských kapelníků na habsburském dvoře byl Lambert de Sayve (nar. 1549 v Lutychu, zemř. 1614 v Linci). Pocházel z rozvětvené lutyšské hudebnické rodiny. Kolem roku 1600 je ve službách

habsburského rodu doloženo 11 příslušníků tohoto jména. Z nich je nejvýznamnější Lambert de Sayve. Byl ve službách Ferdinanda I., 1568 je ve dvorní kapele Maxmiliána II., r. 1569 byl učitelem zpěvu v klášteře Melku, kde působil spolu s Jacobem Handlem-Gallusem. Konečně vstoupil do služeb císaře Matyáše ve Vídni, v Linci a v Praze, v nichž setrval až do své smrti.⁷³ Ve svých skladbách směřoval k benátské vícesborovosti a používal vydatně imitační techniky. V jeho tvorbě převládají osmihlasé dvojsbory.⁷⁴

V musikologické literatuře bývá uváděno, že v l. 1566–1567 působil v císařské dvorní kapele slavný loutnista Valentinus Bakfark, zv. Greff (nar. 1507 v Sibini, zemř. 22. 8. 1576 v Padově), pocházející z maďarské rodiny. Místo dvorního loutnisty ve Vídni obdržel dne 1. 7. 1566. Naproti tomu jeho pobyt v Praze je dosud sporný, poněvadž se nedá věrohodně doložit.⁷⁵

Podle všeho byl zaměstnán v kapele Rudolfa II. v Praze také ferrarský rodák Francesco (Barnaba?) Milleville (data nar. a úmrtí dosud neznámá), který krátce předtím působil u polského královského dvora.⁷⁶ Byl kapelníkem a varhaníkem ve Volteře (1614), Chioggie (1619 až 1620), Ferrare (1622), Sarzaně (1624) a v Sieně (1627), kde ještě žil roku 1628. Ve svých převážně duchovních skladbách se přiklání k monodickému koncertnímu stylu.⁷⁷

Styky s polským královským dvorem udržoval také modenský dvorní kapelník Orazio Vecchi (1550–1605), autor slavného madrigalového cyklu *Amfiparnasso*. Jeho pobyt v Praze nelze ničím doložit. Na náhrobním pomníku O. Vecchiho je sice poznámka, že byl povolán k císařskému dvoru do Prahy někdy na konci května 1604, tedy po smrti Ph. de Monte, ale Vecchi tuto nabídku odmítl pro pokročilé stáří („*a Rudolfo Imp. accersitus ingravescente jam aetate recusare munere*“). Vždyť za devět měsíců potom Vecchi zemřel.⁷⁸ V Itálii byl Vecchi ve stycích s Camillem Rakouským (Camillo d’Austria) hr. z Correggia, čímž lze vysvětlit jeho vztahy k rakouskému císařskému domu.

Po roce 1585 žil přechodnou dobu v Praze vynikající skladatel italských madrigalů Stefano Felis (nar. kolem r. 1550 v Bari, zemř. po r. 1603). Do Prahy se dostal v průvodu vévody Filippa Domenica di Croy, který byl tehdy v Praze vyslancem, a zůstal v tomto městě u arcibiskupa z Bari, apoštolského nuncia na císařském dvoře. Zde se Felis stýkal s Ph. de Monte. Uvádí se, že Stefano Felis vydal v Praze knihu mší (*Libro di messe*, Praha 1588) a složil rovněž řadu madrigalů. Toto tvrzení nelze zatím ničím doložit.⁷⁹

Také Ital Tiburtio Massaini (Massaino, nar. před 1550 v Cremoně, zemř. po r. 1609 patrně v Lodi nebo v Piacenze), který působil jako zpěvák v kapele arc. Ferdinanda Tyrolského, byl kolem roku 1592 v dvorní kapele Rudolfa II. v Praze, jak o tom svědčí věnování jeho 4hl. motetů Philippu de Monte.⁸⁰ V letech 1599–1604 byl Massaini zcela určitě preceptorem vokalistů téže kapely.

Byla vyslovena domněnka, že také sienský hudební teoretik Agostino Agazzari (1578–1640), žák Viadanův, tvůrce pastýřské hry *Eumelio* (Roma 1606), byl v rudolfinské době v Praze. Avšak jeho pobyty v Německu a v Praze nejsou přesně doloženy. Starší historikové jsou toho ná-

zoru, že byl ve službách arcivévody Matyáše v době před jeho korunovaci za českého krále. Jsou to však pouhé hypotézy bez jakékoli pramenné dokumentace.⁸¹

Z českých skladatelů 16. a 17. století byl členem dvorní kapely Rudolfa II. Jan Sixt z Lerchenfelsu (nar. kolem r. 1570, zemř. 3. 11. 1629 v Litoměřicích). Již r. 1584 se objevuje v pěvecké kapele (*puer musicus*) císaře Rudolfa II. v Praze a od r. 1600 se stal císařovým dvorním kaplanem. Působil v Plzni (asi 1601 nebo 1602), byl kanovníkem (1608), později kapitulním děkanem na Vyšehradě (1613) a od r. 1617 proboštem v Litoměřicích. V tomto městě Sixt vybudoval dokonce i nototiskárnu, v níž vydal své literární a hudební dílo (sborník *Triumphus et Victoria* z r. 1626). Pro své protireformační stanovisko, nepřátelský postoj k českému stavovskému povstání a své uvědomělé katolictví byl po bitvě na Bílé hoře jmenován císařským radou a nobilitován (z Lerchenfelsu). Sixt nepochybně patřil vedle Kryštofa Haranta z Polžic k předním českým skladatelům první poloviny 17. století. Ve svých skladbách oslavuje vítězství císaře Ferdinanda II. po bitvě na Bílé hoře, ponejvíce devotním a zcela loyálním způsobem. Z jeho vlastních skladeb jsou známy především *Te Deum*, *Sanctus* a *Miserere*, v nichž uplatňuje pozdně renesanční polyfonní techniku, s kterou přišel do styku na císařském dvoře v Praze. Naproti tomu jeho velkoryse a pateticky koncipované *Magnificat* pro sólový soprán a sbor s průvodem tří viol, trubek (pozounů) a varhan je psáno v benátské dvoj-sborové technice a má ryze homofonní skladebnou fakturu. Všechny Sixtovy skladby spolu se zpracováními cizích skladeb (*Sonetti italiani per sonare e cantare*) vyšly tiskem ve shora citovaném Sixtově sborníku v Litoměřicích r. 1626.⁸²

V osmdesátých letech 16. století klesl počet členů rudolfinské kapely asi na polovinu stavu z roku 1564. V zápětí nato se její počet zvyšoval i její úroveň se pozvedla, takže kolem roku 1600 dosáhla opětovně svého původního uměleckého významu. Byl tu také balet a od roku 1594 pěvecký sbor, který provozoval chrámovou hudbu patrně za vedení novolatinského Nizozemce, básníka a skladatele Jacoba Chimarrahaea (nar. roku 1546 v Roermondě v Nizozemí, zemř. 1614 v Litoměřicích), vynikajícího znalce hudby, který vydával tiskem skladby Jacoba Galluse a Jacoba Regnarta. Byl zprvu tenoristou v císařské kapele v Praze (1573), později dvorním kaplanem (1574). V této funkci vykonal v letech 1579 až 1580 několik cest do svého rodného Nizozemí, kde najímal zpěváky pro pražskou dvorskou kapelu. Byl známý jako dobrý hráč na housle a kytaru. Také komponoval a napsal množství vokálních a instrumentálních skladeb v polyfonním stylu, mezi jiným též šestihlasou ódu *Chimarrahae tibi io*, kterou složil někdy kolem roku 1588 k textu básníka Jiřího Karolidese z Karlšperku a věnoval ji skladateli Jacobu Gallovi-Handlovi. Jeho zásluhou se utvořilo při pražském dvoře z členů hudební kapely bratrstvo k oslavě Božího těla s názvem *Confraternitas Venerabilis Eucharistiae Sacramenti*, jak jsme se o tom zmínili již v prvním svazku této monografie. Chimarraheus byl na sklonku 16. století velmi významnou a váženou osobností u pražského císařského dvora a je velmi pravděpodobné, že se také stýkal s Kryštofem Harantem z Polžic.⁸³

Rudolfova kapela v Praze měla velkou zásluhu o soustavné provádění

především nizozemské, italské, ale také německé vokální polyfonie. Její význam netkvěl snad ani v početnosti, ale v reprodukční kvalitě a hodnotě jejího repertoáru. Praha se tehdy stala přece významným střediskem předních reprezentantů evropského polymelodického stylu, tím také jedním z nejdůležitějších center tehdejší evropské hudby. České hudební umění však stálo stranou tohoto centra, které se omezovalo jen na pražský císařský hrad a jen stěží pronikalo do pražské městské hudební kultury. Podobně jako tehdejší české výtvarné umění, tak i česká hudba se vyvíjela téměř izolovaně od tohoto dvorského hudebního prostředí. Skoro více přijímala z evropského hudebního dění než sama mohla jemu dávat originální myšlenkové impulsy. Proto také ani nezaujímal významnější postavení v tehdejší evropské hudbě. A přece tu působil po roce 1585 významný reprezentant slovanské vokální polyfonie, proslulý slovinský skladatel evropského věhlasu, Jacobus Gallus - Handl (slovinsky Petelin, nar. mezi 15. 4. a 31. 7. 1550 v Rybnici u Kočevje v Kraňsku, zemř. 18. 7. 1591 v Praze). Před svým příchodem do Prahy byl pravděpodobně činný v louckém klášteře u Znojma (asi po roce 1575) a po kratším pobytu v premonstrátském klášteře v Brně-Zábrdovicích za opata Caspara Schönauera působil asi od r. 1579 nebo od zač. roku 1580 do roku 1585 jako kapelník olomouckého biskupa Stanislava Pavlovského. Někdy koncem července roku 1585 opustil Gallus své služby v Olomouci a Kroměříži a přesídlil trvale do Prahy, kde byl varhaníkem a ředitelem kůru v kostele sv. Jana na Břehu (*S. Joannes in Vado*). Tento kostel byl pod přímým patronátem císaře Rudolfa II. Zda byl Gallus jakýmkoli způsobem zaměstnán v císařské dvorní kapele na pražském hradě, nedá se dosud věrohodně prokázat. Naproti tomu je jisté, že se v Praze stýkal s Ph. de Monte, Jacobem Regnartem, Jacobem Chimarraem aj. vynikajícími skladateli a hudebníky císařské dvorní kapely Rudolfovy.⁸⁴

V Praze vyšla tiskem u G. Nigrina dvě Gallova monumentální díla, motetová sbírka *Opus musicum Harmoniarum* (1586, 1587 a 1591 ve 4 svazcích) a *Harmoniae morales* (1589–1590, 3 svazky), jakož i celá řada jeho dalších umělecky závažných děl. Gallova tvorba došla již za jeho života velkého uznání a rozšíření.⁸⁵

Skladebné dílo Gallovo, s nímž přišel do styku nepochybně také Kryštof Harant, se vyznačuje syntézou nizozemsko-italských slohových elementů. Jeví se v nich přechod z modální tonality k dur-mollovému tonálnímu citění. Sylabická deklamace, proudící melismatika, mohutný a nádherně rozvinutý dobový zvukový kolorit — to jsou zhruba hlavní znaky hudební dikce Gallovy. I když jsou jeho skladby nesený archaicky tvrdým hudebním výrazem, přece používá afektivně vzrušené madrigalové chromatiky, jež dodává jeho hudbě vášnivého zvukového patosu, což již neklamně směřuje k novému baroknímu výrazu, hudebnímu citění a stylu.⁸⁶

To je asi zhruba celkový obraz pozdně renesanční a raně barokní hudební kultury v Praze za vlády císaře Rudolfa II., tedy právě z doby, v níž tu žil Harant. Je nesporné, že Harantův pobyt v pražské císařské rezidenci měl základní a zásadní význam pro jeho vlastní skladatelskou tvorbu. Dostal se tu nejen do prostředí vyspělého nizozemského a italského vokálně polyfonického stylu, ale i do prostředí, kam počala nesměle pronikat raná barokní hudební kultura. Mohl zde přímo z autopsie i z osobního styku

poznat tehdejší nejvýznamnější nizozemské a italské skladatele, kteří žili a působili u pražského císařského dvora. Nepochybně se tu osobně setkal s Philippem de Monte, opětovně s Jacobem Regnartem, Charlesem Luytonem, Jakobem Haßlerem, Alessandrem Orologiem, Frances. Salesem, z českých skladatelů se Sixtem z Lerchenfelsu aj. Na pražském dvoře zcela určitě pokračoval, i když autodidakticky, dále v započatém studiu hudby a tak si doplnil své hudební znalosti, které si už předtím přinesl z Inšpruku.

Doposud jsme se zabývali Harantovým pobytem v Inšpruku a na pražském rudolfinském dvoře, ve dvou tehdy významných centrech evropského hudebního dění. Nyní nám ještě zbývá se zastavit a stručně charakterizovat domácí Harantovo prostředí na zámku Pecce, kde se pravděpodobně v době svých oddechových zájezdů obklopil také hudbou, a to nejen z vlastní potřeby, ale i po vzoru tehdejší renesanční šlechtické společnosti.

K této domněnce nás plně opravňuje pouze jediný pramenný doklad. Máme totiž k dispozici písemný dokument, který nás bezpečně zpravuje o Harantových hudebních zálibách a jeho aktivní účasti na hudbě v jeho oblíbeném venkovském, poetickém přírodním zátiší. Je to inventář zámku Pecka, který byl sepsán v letech 1621–1622 přímo na zámku Pecce, když císařští komisaři odhadovali po Harantově uvěznění dne 22. 3. 1621 a pak po jeho popravě jeho pozůstalý majetek. Inventář byl sepsán na popud císařův. Jeho opis se našel v bývalém zemském archívu v Praze. V něm se dočteme následující: „*Ve sklepe dlouhém klenutém byly dveře zelenou barvou malované. Tam stála almara zelená . . . Mimo jiné knihy, lesebuchy, postilu, theologie, kapitoly Pliniovy, Theatrum mundi, našly se tu i kancionály Jiřího Závěty, bratří Boleslavských, jakýsi německý kancionál, Žalmy vznešeného (Calvinské). Všelijaké partes do kostela. V komoře vedlejší, kde pan Harant býval, stála tabule a hned vedle viola basa, viola druhá, housle alt-tenorové, housle discantní, pozouny tři, dva cynky, pozdrů na violu basu, dvojce knihy, jak co se z nich komponuje, a šalmaje dvě. Ve fraucimoru stála dvě klavichordia, malá a velká, a regál se dvěma mutacemi. V komoře, do níž se šlo skrz fraucimor, stály dvakrát po dvou vlašské bubny.*“⁸⁷

Z inventáře se dovídáme jednak o Harantově hudební knihovně, jednak o některých hudebních nástrojích, které se tehdy na Pecce dochovaly. Byly to nepochybně pozůstatky bohaté sbírky hudebních nástrojů, které tu pravděpodobně používala Harantova zámecká kapela. V harantovském inventáři je sepsán každý kus nábytku, šatstva, hospodářského zařízení, jak jsme to ostatně již poznali v druhém dílu této monografie. Avšak soupis hudebnin je k naší velké lítosti uveden jen sumárně, podobně jako soupis knih a hudebních nástrojů je zcela povrchní a jistě neúplný. Víme např. odjinud, s jakou péčí a důmyslností byla budována Harantova zámecká knihovna. Inventář však uvádí pouze namátkou některá, snad významnější díla této knihovny, ale nesnaží se zachytit její úplný obsah. Tak tomu bylo pravděpodobně i s hudebninami, neboť je naprosto neuvěřitelné, aby na zámku bylo jen tak málo hudebních rukopisů a tisků, kolik jich uvádí inventář. Srovnáme-li hudební inventáře českokrumlovského zámku, pak inventáře kroměřížské a tovačovské s tím, co je zaznamenáno v peckovském inventáři, poznáme jeho kusost a neúplnost. Komisaři, kteří sepisovali harantovské zboží na zámku Pecce, neměli podle všeho zájem o tento mate-

riál, neboť jeho hmotná hodnota se jim zdála v porovnání s jiným zařízením zámku poměrně velmi nízká. Tehdy ovšem si nemohli uvědomit, že jednou bude mít právě tento kulturně historický materiál vzácně dokumentární hodnotu, zvláště když se téměř nic nedochovalo z bohaté zámecké hudební knihovny a z početného zámeckého instrumentáře.

Podle peckovského inventáře byla knihovna umístěna v prvním poschodí harantovského zámeckého traktu v dlouhé klenuté místnosti se zelenými dveřmi.⁸⁸ Knihy byly uloženy v zelené almaře. Inventář uvádí vedle latinských a německých cestopisných, zeměpisných, lékařských a teologických knih českou bibli, dále jakýsi *Reisebuch*,⁸⁹ *Historia Renaporti*,⁹⁰ *Heiliges Land*,⁹¹ německou *Postyllu* Symeona Musaei,⁹² německé knihy, obsahující cesty k božímu hrobu, německou knihu Gaji Plinii Secundi,⁹³ *Cosmografii* Jana Bohema,⁹⁴ *Apologii* Jana Imella,⁹⁵ *Diskurs císaře Karla V.*,⁹⁶ německou knihu *Heilig Brotkorb*,⁹⁷ *Apologii českou*,⁹⁸ která byla dána panu Vilému z Roupova, lékařskou knihu *Morborum remedia*,⁹⁹ jakýsi *Libellus Cataniaru*(?),¹⁰⁰ knihu *Otázky české*,¹⁰¹ *Theatrum mundi*,¹⁰² *Flagellum Judaeorum*,¹⁰³ *Praecationes Martini Molleri*,¹⁰⁴ německou knihu, připsanou českým a moravským bratřím, knihu *Stambuch*,¹⁰⁵ pátý díl orientální Indie,¹⁰⁶ *Regnum Congo*¹⁰⁷ a *Continuatio* toho.

I podle tohoto kusého soupisu knih, který byl velmi nesoustavně a nepřesně zachycen v harantovském inventáři, dá se přece jenom usuzovat, že Harant měl na zámku Pecce na tehdejší dobu rozsáhlou knihovnu. Obsahovala zcela určitě většinu těch knih, které v tak velkém množství citoval ve své Cestě. Můžeme tak soudit ze sumární poznámky v inventáři, že v Harantově knihovně bylo mnoho „latinských a německých cestopisných, zeměpisných, lékařských a teologických knih“. Z toho malého počtu knih náboženského a teologického obsahu, které se nám podařilo identifikovat, dá se usuzovat na Harantovu umírněnou, tolerantní konfesijní příslušnost. Škoda, že se nedochoval úplný a přesný inventární soupis Harantovy knihovny, který by nám pak mohl podat mnohem jasnější obraz o duchovním a vzdělanostním profilu svého majitele.

Z hudebních knih jsou v peckovském inventáři uvedeny pouze sumárně kancionály. Mezi nimi např. *Kancionál český všem literátům pražským* od Jiříka Z á v ě t y,¹⁰⁸ dále *Kancionál bratří Boleslavských* (česko-bratrský), pak nějaký německý kancionál. Soupis uvádí také jakési německé kalvinské žalmy, patrně s nápěvy Goudimelovými.¹⁰⁹ Ostatní hudebniny jsou uvedeny sumárně poznámkou „*pak všelijaké partes do kostela*“. O jaké skladby tu šlo, dá se těžko usuzovat, patrně o skladby vokálně polyfonické, mezi nimiž byly snad také rukopisy Harantovy a jeho vlastní skladby; tedy nejcennější část knihovny, v níž byla jistě nejedna Harantova skladba, jež se bohužel nedochovala a která by nám dnes mohla názorně dokreslit jeho skladatelský profil.

V prvním poschodí zámku v tzv. Harantově „*kanceláři*“ byla mimo jiné pověšena tabule, na níž označeno, jakým způsobem se počítají úroky v celém českém království. V komoře, do které se chodilo přes fraucimor, byly na zdi pověšeny obrazy, na nichž zobrazen lidský věk a vzkříšení Páně.

Pro nás nejzajímavější část zámeckého inventáře tvoří soupis hudebních nástrojů. Byly uloženy jednak v tzv. Harantově „*kanceláři*“, patrně jeho pracovně, jednak ve fraucimoru a přilehlé komoře. Inventář zřejmě zachy-

cuje jen zlomek původního souboru hudebních nástrojů, které tvořily podstatu harantovské kapely na zámku Pece. Ze smyčcových nástrojů byly tu zastoupeny housle a violy od diskantové až po kontrabasovou, z dechových nástrojů šalmaje, cinky a pozouny, z klávesových dva klavichordy a regál s dvěma mutacemi a z bicích dva vlašské bubny.

I kdybychom připustili, že inventář podchytil všechny nástroje, které Harant vlastnil na svém zámku, je jejich počet i jednotlivé druhové zastoupení postačující k námi vyslovené domněnce o existenci nástrojové kapely na Pece. Byla by to vedle proslulé zámecké rožmberské kapely v Českém Krumlově, která vyvíjela intenzivní činnost v druhé polovině 16. a na počátku 17. století, patrně jedna z mála šlechtických kapel v tehdejších Čechách.¹¹⁰

Avšak pro existenci větší zámecké kapely na Pece nemáme prozatím žádný věrohodný a spolehlivý pramenný doklad. Na zámku Pece i na kůru farního kostela městyse Pecka se rovněž nedochovalo nic, co by snad mohlo svědčit o pozůstatcích soukromé hudební knihovny Harantovy, ale také nic, co by jakýmkoli způsobem doložilo, že Harant měl na svém venkovském zámeckém sídle větší instrumentální soubor. Především se nedochovaly staré hudební nástroje, které by mohly být snad součástí instrumentáře někdejší Harantovy zámecké kapely. Dnes jsou pouze v zámeckém muzeu na Pece uloženy ve skříní staré hudební tisky, mezi nimi také *Kancionál český* Matěje Václava Šteyera bez titulního listu a rukopisné litanie z 18. století, tedy vesměs hudebniny, které nemohly být součástí Harantovy hudební knihovny. Tyto hudebniny se snad dostaly do zámeckých sbírek zcela náhodně a dodatečně. Z hudebních nástrojů upoutá naši pozornost jedině klavichord ze 17. století, který jsem podrobněji popsal již v druhém dílu své harantovské monografie. Snad tento by mohl mít spojitost s mobiliářem Harantova zámku. Ale i tuto domněnku nelze zatím nicím věrohodným doložit. Ostatní zbytky hudebních nástrojů jako např. lesní roh s přirozeným laděním, lidová harfa, kolovrátek, podobně jako několik jiných hudebních nástrojů, vypůjčených z hudebního oddělení Národního muzea v Praze, nemají rovněž žádnou spojitost se zařízením Harantova zámku nebo dokonce s jeho domnělou hudební kapelou, která snad existovala za Harantova života na jeho zámku.

Se značnou pravděpodobností se dá usuzovat, že v Harantově zámecké kapele se mohl uplatnit i lidový hudebně folklórní element. Při různých slavnostních příležitostech, zvláště ve velké hodovní síni, zvané „*Veselka*“, která byla umístěna nad zámeckou branou v druhém poschodí budovy, se snad zúčastňovali těchto zámeckých slavností též zpěváci a nástrojoví hráči z venkovského lidu. Je to tím pravděpodobnější, poněvadž Harant při svém demokratickém smýšlení, o němž jsme se zmínili již v druhém svazku této monografie, měl kladný poměr k životu svého poddaného lidu. O tom svědčí také zmínka v inventáři, že mezi hudebninami se našly „*všelijaké partes do kostela*“, tedy hudebniny, které se provozovaly patrně za Harantovy asistence v lidovém prostředí venkovského kostela, na jeho panství. Není vyloučeno, že další archívni objevy nám tuto dosud velmi spornou, temnou a dosud neprobádanou otázku blíže osvětlí a doplní o nové konkrétnější poznatky.

Inventář zámku Pecka, jak byl svrchu popsán, je velmi stručný, kusý

a ve výčtu pravděpodobně neúplný. Nelze si z něho učinit přesnou představu o Harantově kulturní umělecké a slohové orientaci, která byla nepochybně zaměřena k vrcholnému údobí tehdejší evropské renesance a prostoupena jejím základním slohovým a ideovým charakterem. Nicméně je tento inventář přece jen dokladem o Harantových kulturních sklonech a zálibách, které byly dominantní složkou jeho rušného rytířského života. Svědčí o tom záznamy o Harantově hudební a literární knihovně, pak výčet zámeckého hudebního instrumentáře. Podle dochovaného inventáře by se zdálo, že jeho zámecká knihovna byla poměrně chudá; inventář zaznamenává něco přes 30 svazků knih, což se zdá nepravděpodobné, uvážíme-li, jaké množství vědecké a umělecké literatury Harant citoval ve svém cestopise a jak byl vzdělaný v různých oborech lidského vědění. Ve srovnání s tehdejšími knihovnami české šlechty, českých vzdělavců a dokonce s knihovnami tehdejších zámožných měšťanů, je tento malý rozsah Harantovy knihovny zcela nepravděpodobný.¹¹¹ Avšak i to málo, co je z ní v inventáři zaznamenáno, nám podává svědectví, o co se tehdy Harant zajímal. Znovu lze jen litovat, že císařští komisaři při šacuňku Harantova majetku nevěnovali podrobnější pozornost obsahu jeho hudební, literární a vědecké knihovny.