

Racek, Jan

## Poznámky k textu

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. 165-207

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/121000>

Access Date: 02. 12. 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.



## POZNÁMKY K TEXTU

- <sup>1</sup> Viz Jan R a c e k, *Kryštof Harant z Polžic a jeho doba* (I. díl *Doba, prostředí a situace*. Brno 1970. Opera universitatis Purkynianae Brunensis, facultas philosophica, sv. 149).
- <sup>2</sup> K slohovým problémům renesanční vokálně polyfonické hudby 15. a 16. století viz soupis odborné literatury v prvním svazku této harantovské monografie (*Doba, prostředí a situace*, zvl. na str. 109 ad.). Jako doplněk cituji ještě dvě závažné práce, které se zabývají touto otázkou: Herbert Birtner, *Studien zur niederländisch-humanistischen Musikanschauung* (habil. spis, Marburg 1928, částečný otisk Heidelberg 1930) a Andreas Briner, *Versuch über die musikalische Zeitgestalt und ihre Wandlung in der europäischen Musik seit der mensuralen Mehrstimmigkeit* (Zürich 1955).
- <sup>3</sup> O těchto problémech nejnověji hovořím ve své studii *Die Stellung der tschechischen Musik in der Musik Europas und in der Weltmusik*. Předneseno na slavnostním zahájení V. mezinárodního hudebního festivalu „Musica bohemica et europaea“ v Brně dne 26. září 1970. Studie bude uveřejněna v publikaci *Festschrift Wolfgang Boetticher, Göttingen* (v tisku). V ní se také pokouším řešit otázku smyslu a myšlenkové náplně české hudby, tedy její filosofii v celkovém dějinném pohledu od nejstarších dob až po současnost.
- <sup>4</sup> Z prací, které pojednávají z negativního i pozitivního stanoviska o tzv. hudebním manýrismu, uvádím několik nejvýznamnějších titulů: Helmut H u c k e, *Das Problem des Manierismus in der Musik* (in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Göres Gesellschaft*. Neue Folge. Bd. 2, 1961, 219 ad.), Heinrich B e s s e l e r, *Das Renaissanceproblem in der Musik* (*AfMw* 23, 1956, Heft 1, 1 ad.) a Hellmut F e d e r h o f e r, *Zum Manierismus-Problem in der Musik* (in: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Jg. 44, 1970, Heft 3, 393 ad.). O problémech tzv. hudebního manýrismu ve spojitosti s manýrismem na pražském dvoře císaře Rudolfa II. se zmiňují v prvním díle této monografie (*Doba, prostředí a situace*, Brno 1970, zvl. na str. 28, 70, 110 a 121). Viz též Jan R a c e k, *Zum Problem des Manierismus in der europäischen Musik des 16. und 17. Jahrhunderts unter Berücksichtigung der tschechischen Musik-kultur* (in: *Colloquium Musica bohemica et europaea* Brno 1970, sborník z Mezinárodního hudebního festivalu, Brno 1973, v tisku). Zde také uvádím podrobný soupis literatury o výtvarném, literárním a hudebním manýrismu se vztahem k poměrům na pražském hradě za vlády císaře Rudolfa II. V italském znění vyjde tato studie v *Miscellanea in onore del Prof. Federico Ghisi*, Bologna (v tisku). K manýrismu v české hudbě srovnej studii Th. S t r a k o v é, *Kann man in der tschechischen Musik des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts sog. manieristische Elemente feststellen?* (tamtéž, v tisku).
- <sup>5</sup> Viz Jan R a c e k, *Kryštof Harant z Polžic a jeho doba* (díl II. *Život*. Brno 1972. Opera universitatis Purkynianae Brunensis, facultas philosophica, sv. 171).
- <sup>6</sup> Základní charakter renesance jako životního a uměleckého slohu výstižně objasnil Benedetto C r o c e ve své pronikavé práci *Theorie und Geschichte der Historiographie* (Tübingen 1930, zvl. na str. 201 ad.).
- <sup>7</sup> Italská renesanční kondotteři byli tak útoční, že se nerozpakovali používat k do-

sažení svých osobních cílů i cynických zločinů, zvláště tehdy, když šlo o odstranění nepohodlných protivníků. Historie dvou mocných italských šlechtických rodů Mediceů a Borgiů je, myslím, pro to dostatečným důkazem. Tato doba byla příznivá i pro růst uchvatitelů toho typu člověka, kterého tak skvěle popsal Niccolò Machiavelli ve svém *Il Principe* (Firenze 1532). Machiavelliho *Il Principe* byl sice fiktivní postava, ale byl nepochybně stvořen podle portrétu Cesara Borgie a psán v memoárové formě pro Lorenza Medicejského. Borgia a Malatesta byli, podobně jako Mediceové, političtí tyrané. Velmi názorně píše o problémech italské renesanční šlechty Maurice Muret ve své knize *Grandeur des Élités* (Paris 1939, zvl. na str. 152 ad.). Tyto zločinné sklony nalézáme také u velkých uměleckých zjevů italské renesance. Např. slavný italský sochař Benvenuto Cellini (1500–1571) byl několikanásobný vrah. Geniální skladatel madrigalů Don Carlo Gesualdo Principe da Venosa (kolem 1560–1613) byl nejen chorobně zvrácený člověk, ale dokonce zavraždil svou první manželku Marii d'Avalos a jejího milence Fabrizia Carafu, vévodu z Andrie (dne 16. 10. 1590). Viz C. Gray and Ph. Heseltine, *C. Gesualdo Prince of Venosa Musician and Murderer* (London 1926, biografickou část znovu přepracoval Cecil Gray, Contingencies, London 1947). Cellini, který zavraždil jednoho ze svých soků v hádce, napsal někdy po roce 1558 svou autobiografii ve formě paměti, v níž zachytil mravní zkázu své doby. Rukopis je nyní uložen v Biblioteka Laurenziana ve Florencii. Paměť Celliniho po prvé vydal A. Cocchi v Neapoli roku 1728, později Fr. Tasso v knize *Vita ed opere di B. Cellini* (Firenze 1829) a Choulant v Lipsku roku 1833 ve 3 svazcích. Podle Mureta byl však Cellini notorickým a chronickým vrahem, který páchal své zločiny se záměrnou rozvahou. To mu však nikterak nevadilo, aby se nedovolával Boha. Jak je vidět, renesance byla zvláštní a rozporná doba, v níž jedinec byl spojujícím elementem všech těchto dobových protikladů.

Tato velmi stručná charakteristika italského renesančního společenského prostředí, podobně jako jeho typických individuálních zjevů, se nedá téměř v ničem doslovně přenášet na tehdejší české společenské poměry, tím méně snad na postavu Harantovu. Už z toho důvodu, že české společenské prostředí bylo převážně protestantské, tedy morálně puritánské, kdežto v Itálii šlo o prostředí výlučně katolické s jiným morálním a životně hedonistickým zaměřením. Odtud musíme i povahové vlastnosti Harantovy vykládat především z tohoto českého prostředí a všechny paralely s italským společenským prostředím jsou v tomto směru ne-reálné, a tudíž i neobjektivní.

<sup>9</sup> Povahové rysy Harantovy případně a trefně charakterisoval Martin Kolář v hesle *Harant z Polčic a Bezdružic* v Ottově slovníku naučném, sv. 10, Praha 1896, 877) těmito slovy: „Povahou svou byl muž přímý a snad přístupný, jemuž jen přílišná úslušnost se ctižádostí na závalu byly.“ Jaroslav Vlček definuje základní rysy Harantovy povahy takto: „Ctižádostivost, hlavní rys povahy jeho, pudila Haranta, když už za Rudolfa II. přijal hodnost komorníka a císařského rady; ctižádostí jsa veden, vymohl si povýšení do stavu panského; ctižádost bula mu hlavním popudem, že Harant, Matyášův dvorní rada, se přidal k českým pánům povstalým a přilnul k nim věrou, politikou i činem (viz Jaroslav Vlček, *Dějiny české literatury I*, Praha 1960, 407).

<sup>9</sup> Do zahraniční hudební lexikografické a encyklopedické literatury napsali hesla o Harantovi Rudolf Quoička (MGG, sv. 5, Kassel–Basel 1956, 1497), Camillo Schoenbaum (Riemann-Musik-Lexikon, Personalteil, sv. 2, Mainz<sup>2</sup> 1959, 733) a Jan Racek (Enciclopedia della musica Rizzoli, Milano 1973, v tisku). Viz též Rudolf Quoička, *Christoph Harant von Polschitz und seine Zeit. Ein Kapitel aus der böhmischen Musikgeschichte der Renaissance*. (Mf 7, 1954, 414 ad.).

<sup>10</sup> Jak obtížné je v historických a umělecko-historických disciplínách dosáhnout objektivní vědecké poznání, osvětlil jsem ve dvou studiích, věnovaných tomuto problému. Viz Jan Racek, *Vladimír Helfert and the Brno School of Musicology* (in: Sborník prací filosofické fakulty brněnské university 18, 1969, řada hudebně-vědná H4, 29 ad.) a tentýž, *K metodologickým problémům brněnské musikologické školy* (Čas. Mor. muzea, Vědy společenské II, 53–54, 1968–9, 53 ad.). V těchto studiích je také pojednáno o subjektivním přístupu historického badatele k materiálu a látce, především k pramenům studovaného předmětu. O problému subjektivního a relativního hodnocení v historickém poznání výstižně se zmiňuje

Hellmuth Christian Wolff: „Es ist die Aufgabe der Geschichtsschreibung, auch der Musikgeschichte eine Deutung und Sinngebung der Ereignisse zu suchen. Diese Deutungen wechseln mit den Zeiten, auch mit den wechselnden Perioden der eigenen Zeit. Eine rein „objektive“, für alle Zeiten gültige Geschichte kann es nicht geben. Die Deutungen wechseln von Generation zu Generation. Mit dem Wechsel des Standpunkts tritt meist auch ein Wechsel der historischen Beurteilung ein. Die Stilbegriffe sind aber solche Beurteilungsstandpunkte, keine ewigen Wahrheiten. Was würde ein Zeitgenosse des Mittelalters gesagt haben, wenn man ihn als „mittelalterlichen“ Menschen angeredet hätte? Ähnliches gilt für den Barock-Begriff, und sicher auch für den Manierismus. Dies sind Hilfsmittel, bestimmte Erscheinungen der Vergangenheit für unsere eigene Zeit besser zu verstehen und für uns lebendig werden zu lassen (viz Hellmuth Christian Wolff, *Manierismus und Musikgeschichte* (Mf 24, seš. 3, 1971, 245 ad.).

<sup>11</sup> Klenovský hrad patřil až do nedávného záboru rozvětvené rodině Snížků, z níž pochází prof. Jitka Snížková, známá badatelka v české renesanční vokálně polyfonické hudbě 15. a 16. století. Pod hradem dodnes existuje chalupa, které se běžně říká „harant“. Je to bývalá mlýnice s náhonem a mlýnským kolem. Mlýn je opředen lidovými pověstmi, které mají vztah k pohnuté historii klenovského hradu. Hrad i zámek je nyní pečlivě upraven a zrestaurován.

<sup>12</sup> Viz rkp. *Paměti Jana Jiřího Haranta st.*, fol. 70a a 71a (SAR Brno, sign.: H. e. 56). Viz též Ferdinand Menčík, *Jan Jiří Harant z Polžic a Bezdružic* (ČCM 61, 1887, 491), t ý ž, *Paměti Jiřího Haranta z Polžic a Bezdružic* (Praha 1897, 66 ad.) a Břetislav Jelinek, *Die Böhmen im Kampfe um ihre Selbständigkeit 1618–1648. Ein Beitrag zur Geschichte und Biographie der böhmischen Kombattanten des dreißigjährigen Krieges* (Praha 1916, 25).

<sup>13</sup> Josef Pekař označuje Haranta za „jednoho z nejzajímavějších talentů před-bělohorské české společnosti. Harant byl znamenitým hudebníkem a hudebním skladatelem, byl chválen jako kreslíř, jako hráč tenisu a vůbec jako mistr v uměních sportovních, lovu a zápasu; byl učeným spisovatelem, oblíbeným dvořanem i dokonalým vojákem...“ (Kniha o Kosti I, 125, 2. vyd.).

<sup>14</sup> Hudební kulturou inšpruckého dvora v době Harantova pobytu se zabývají tyto základní práce: Franz Waldner, *Nachrichten über die Musikpflege am Hofe zu Innsbruck nach archivalischen Aufzeichnungen*. I. díl: *Unter Kaiser Maximilian I. von 1490 bis 1519*. II. díl: *Unter Erzherzog Ferdinand von 1567–1595. Ein Beitrag zur tirolischen Kulturgeschichte* (Monatshefte für Musikgeschichte XXIX–XXX, Langensalza 1897–1898, Beilage, a XXXVI, seš. 9, 1904, 143 ad.). T ý ž, *Verzeichnis der Organisten, Sänger und Instrumentisten am Hofe zu Innsbruck unter Erzherzog Ferdinand 1567–1597* (tamtéž seš. 10–11, 163 ad.). Alfred Einstein, *Italienische Musik und italienische Musiker am Kaiserhof und an den erzherzoglichen Höfen in Innsbruck und Graz* (StMw XXI, Wien 1934, 3 ad.). Walter Sen n, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck. Geschichte der Hofkapelle vom 15. Jahrhundert bis zu deren Auflösung im Jahre 1748* (Innsbruck, Oesterreichische Verlagsanstalt, 1954, XX a 447 str.). T ý ž, heslo *Innsbruck* v MGG VI, Kassel 1957, 1224–1228.

<sup>15</sup> O vzniku pražské kapely se zmiňuje Walter Sen n, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck* v kapitole *Gründung der Hofkapelle in Prag* (Innsbruck 1954, 65 ad.).

<sup>16</sup> V l. 1569–1570 měl vokální soubor v Inšpruku spolu s kapelníkem 14 členů, kromě toho tu byl ještě osmičlenný chlapecký sbor. Instrumentální soubor měl původně jen 11 členů (viz Waldner, l. c. 148–149). Roku 1593 čítala celá dvorská kapela 40 členů. O svátečních dnech účinkovala v zámeckém kostele v Ambrasu a v jídelním sále při tabuli. Podle statutu arcivévodského dvora žilo tu 220 úředních osob, mezi nimi byli varhaník, kalkant, kapelník, 10 zpěváků, 11 dvorských hudebníků a bubeník (tympanista). Roku 1593 stoupl počet lidí u dvora na 250 osob. Inšprucká kapela trvala od roku 1568 do roku 1596, kdy po smrti Ferdinanda Tyrolského přechodně zanikla; byla zase částečně obnovena na počátku 17. stol. arcivévodou Maxmiliánem II. a více méně fungovala až do r. 1748, kdy byla rozpuštěna.

<sup>17</sup> Tzv. *Raitbücher* jsou dnes uloženy v Landesregierungsarchivu v Inšpruku.

<sup>18</sup> Viz o tom tuto literaturu: Franz Waldner, *H. Isaac* (Zeitschrift des Ferdinandsdeums für Tirol und Vorarlberg 48, 1904, 171 ad.), Heinrich Rietsch, *H. Isaac und das Innsbrucklied* (JbP XXIV, 1917, Leipzig 1918, 19 ad.), Konrad Ameln,

- Beiträge zur Geschichte der Melodien „Innsbruck, ich muß dich lassen“ und „Ach Gott, vom Himmel steh herein“* (disert., Freiburg i. Br. 1924, strojopis), Otto zur Nedden, *Zur Geschichte der Music am Hofe Kaiser Maximilians I.* (ZfMw XV, 1932–33, 24 ad.).
- <sup>19</sup> Viz Joseph Hirn, *Erzherzog Ferdinand II. von Tirol. Geschichte einer Regierung und seiner Länder* (Innsbruck 1888, II, 39 ad.), K. Fischner, *Innsbrucker Chronik* (5. sv., Innsbruck 1929–33) a t ý ž, *Tirolisch-Vorarlberg'scher Wappen-Schlüssel* (I. díl, 2.–5. část, Innsbruck 1934).
- <sup>20</sup> O škole Ferdinandově se zmiňuje Josef Eg ar, *Geschichte Tirols II* (Innsbruck 1878, 241).
- <sup>21</sup> Ferdinandu Tyrolskému věnoval sbírku básní didaktického obsahu s názvem *Sapientia Salomons, carmine elegiaco reddita, cui accesserunt variorum carminum atque epigrammatum libri duo autore Gerardo de Roo* atd. Sbíрка vyšla tiskem v Inšpruku (Aeniponti) r. 1572 u Höllera. Viz Hirn I., l. c. 345 ad. Na ambraském zámku sepsal van Roo historické dílo *Annales regum bellii domique ab austriaciis Habsburgicae gentis principibus a Rudolpho I. usque ad Carolum V. gestarum* (12 svazků, Innsbruck 1592 u Johanna Baura).
- <sup>22</sup> Rudolf Quořka uvádí ve své stati o Kryštofu Harantu z Polžic (MGG V, Kassel 1956, 1497), že učitel Harantovými v Inšpruku byli Gerard van Roo a Alexander Utendal. Naproti tomu mně sdělil pšemně Walter Senn, že nenašel Haranta ani mezi žáky Gerarda van Roo, ani Alex. Utendala. Moje studia archívního materiálu v Inšpruku a na zámku ambraském potvrzují názor Sennův. Přitom Senn připouští, že Kryštof Harant mohl být žákem Alex. Utendala a P. Losjho (viz jeho heslo *Innsbruck* v MGG VI, Kassel 1957, 1225).
- <sup>23</sup> O duchovních lekárných polyfonických skladbách Utendalových napsal vynikající disertaci Josef Lechthaler s názvem *Die kirchenmusikalischen Werke Utendals. Eine stilkritische Untersuchung* (Wien 1919, strojopis). Lechthalerova disertace byla odevzdána na vídeňské filosofické fakultě k posouzení v lednu 1919. Jejím posuzovatelem byl prof. dr. Guido Adler a prof. dr. Oswald Menghin. T ý ž, *Die melodische Nachzeichnungstechnik in den kirchlichen Werken A. Utendals* (in: Kongreß-Bericht, Leipzig 1925). Viz též Georg Gruber, *Das deutsche Lied in der Innsbrucker Hofkapelle des Erzherzogs Ferdinand 1567–1596* (disertace, Wien 1928, strojopis, posuzovatelé prof. dr. Robert Lach a prof. dr. Rudolf Ficker), Hans Joachim Moser, *Das deutsche Chorlied zwischen Senfl und Haßler* (JbP XXXV, 1928), Helmuth Osthoff, *Die Niederländer und das deutsche Lied* (in: Neue Deutsche Forschungen CXCVII, Abt. Mw. VII, Berlin 1938) a Walter Senn, l. c. zvl. 75 ad., 115 ad.
- <sup>24</sup> Zdeněk Nejedlý, *Křištof Harant z Polžic. K 21. červnu 1621–1921.* (S. XI, čís. 4, Praha 1921, 53 ad.). Množství Utendalových skladeb se dochovalo pouze v rkp. Některé z nich byly nově přetištěny ve sbírce madrigalů, kterou vydal Barclay Squire (Ausgw. Madrigale, H. 42 u. 49, Leipzig 1913). Něco také vyšlo u Franze Commera v 21. svazku jeho edice *Musica sacra. Cantiones XVI, XVII saeculorum praestantissimas quator pluribusque vocibus accommodatas* (Regensburg–Berlin 1879). V tomto svazku vyšly také skladby Blasia Amona (kol. 1560–1590), který také působil jako diskantista ve dvorní kapele arcivévody Ferdinandova v Inšpruku. S arcivévodovou podporou byl hudebně vychován v Benátkách v l. 1574–1577.
- <sup>25</sup> O Lassově vlivu na dílo Utendalovo mluví výstižně Boetticher: „*Im Gegensatz zu den Parodien mancher Kleinmeister hat Utendal das Modell Lasso's (1564) tatsächlich auch geistig, nicht wörtlich, nachgezeichnet ... Hier trafen sich beide Meister auf derselben Stilebene.*“ (Viz Wolfgang Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit* (Kassel–Basel 1958, 853).
- <sup>26</sup> Jméno Utendalovo uvádí např. J. Thom. Freigius (*Paedagogus*, Basel 1582) nebo Val. Neander (*Elegia de praecipuis artificibus*, Wittenberg 1583).
- <sup>27</sup> Walter Senn, l. c. 77, uvádí, že manželka Utendalova se jmenovala Dorothea Berbingerová, kdežto van der Straeten ji nazývá podle bruselských pramenů jako Dorotheu Lupatschu (Lupatscha).
- <sup>28</sup> V dopise, který poslal arcivévoda Ferdinand Tyrolský dvornímu furýru Matthiasi Pierbaumerovi do Prahy, se arcivévoda dotazuje a žádá, aby důvěrně a pokud možno brzy zjistil, jaké jsou povinnosti vicekapelníkovy u císařského dvora, „*ob er die Capellknaben in der Music und mit dem Singen teglich yebe auch den Contra-*

punct und die Compositio lehre und ob er solches in seiner Ordinarij-Besoldung zue thuen schuldig oder deswegen sonderbar, auch wie hoch sovil ordinarij als extraordinarij besoldet werde". Z odpovědi na tento dopis se dovidáme, že „Ir kaiserlich Majestet Vicecapellmaister wirdt monatlich mit 20 fl. Hofdienstgeld besoldet und der Knaben wegen, welche er teglich von 9 bis 10 Uhren in allem, so die Music betrifft, als nemlich Singen, Contrapunct und Componieren, underweist, zu den vorigen monatlich 20 fl. noch darzue mit 5, also in allem mit 25 fl. besoldet“ (viz Sen n, l. c. 80). V témž roce byl Regnart pověřen složit sbory pro „Schönen Comoedi“ *Speculum vitae humanae*, kterou napsal arcivévoda Ferdinand. O tom píše Regnart v dopise pražskému arcibiskupu Martinu Medkovi dne 23. 7. 1584 a zároveň zaslá „*Motetten und Gesang*“, které arcivévoda „zu derselbigen Comedia zu componirn gnedigst befohlen“ (viz Sen n, l. c. 81).

<sup>20</sup> Viz Walter Sen n, l. c. 81.

<sup>20</sup> Regnartovy vokální skladby z doby jeho pobytu v Inšpruku vyšly také v tehdejších významných písňových sbírkách, a to roku 1585 (viz RISM 1585<sup>17</sup>), roku 1590 (RISM 1590<sup>40</sup>), r. 1592 (viz BROWN 1592<sup>12</sup>) a roku 1596 (viz RISM 1596<sup>2</sup>). V dalších vydáních vyšly Regnartovy tříhlasé německé písně v letech 1587, 1588, 1590 a 1593, pětihlasé r. 1586. V roce 1595 obstaral Abraham Ratz německé vydání Regnartových pětihlasých písní (*Canzone italiane a cinque voci*, Nürnberg 1580–1581). Viz Alfred Wassermann, *Die weltlichen Werke Jakob Regnarts* (disert., Wien 1919, strojepis) a Walter Pass, *Thematischer Katalog sämtlicher Werke Jacob Regnarts* (ca. 1540–1599, Wien 1969, 17 ad.).

<sup>31</sup> Viz Emil Vogel, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens aus den Jahren 1500–1700* (Berlin 1892, 242). Též Giovanni d'Allessi, *I manoscritti musicali del sec. XVI<sup>o</sup> del duomo di Treviso* (Acta musicologica 3, 1931, 153).

Vedle sbírky madrigalů z r. 1589, mší a motet jsou dochována také jeho rkp. skladby v Augšpurku (Staats- und Stadtbibliothek), Mnichově (Staatsbibliothek) a Vídni (Österreichische Nationalbibliothek), rovněž ve sbornících, jako např. v *Harmoniae miscellae* Leonharda Lechnera (Nürnberg 1583), *Sdegnosi ardori* Giulia Gigliho (München 1585), *Missae* V Fr. Lindnera (Nürnberg 1590) a v *Rosetum Marianum* B. Klingensteina (Dillingen 1604). Inventář inšprucké dvorní kapely z r. 1619 zaznamenává jeden jeho ztracený tisk *Madrigalia* pro 6 hl., jednu mši pro 8 hl. (též Thomasschule v Lipsku, 1690; viz AfMw I, 1918–1919, 277).

<sup>32</sup> Giulio Cima byl v l. 1577–79 a 1583–86 harfenistou u dvora v Parmě, jak se o tom zmiňuje N. Pelicelli (Musicisti in Parma. Note d'Archivio per la Storia Musicale IX, 1932, 120 ad.), pak působil jako tenorista u vévodského dvora v Mantově a r. 1589 se zúčastnil oslav u příležitosti svatby Ferdinanda Medici ve Florencii (v šestém intermediu).

<sup>33</sup> Viz E. F. Schmid v MGG III, Kassel 1954, 482.

<sup>34</sup> Z jeho skladeb, jak se zdá, se dochovala pouze píseň *Der Tag, der ist so freudereich* (Mnichov, Staatsbibliothek, sign. Ms 207, Nr. 61).

<sup>35</sup> Viz Walter Sen n, l. c. 94.

<sup>36</sup> Z chlapců-zpěváků měli vztah ku Praze nebo k českým zemím zejména tito: Heinrich Jamar z Lutychu (1563–74), v pražské kapele do r. 1566, Simon Heber (do r. 1565), Thomas von Winkl z Bruselu (do r. 1566), Georg Leuschner (Leischnerus, do r. 1568) ze švýcarského Briegu; zdá se, že byl později činný v Bratislavě. Jeho osmihlasá vokální skladba „*Fide, Vide*“ vyšla tiskem ve Vratislavi 1582. Veit Grotmayr (Grotmer z Budějovic byl členem chlapecké kapely v Inšpruku od r. 1568. Působil tu jako dvorní trubač do r. 1584. Philipp Lang (1568–1572), v pražské kapele v l. 1564–1566, pocházel z pražské židovské rodiny. Roku 1580 byl nobilitován na „*von Langenfels*“; od roku 1581 byl komorníkem arcivévody Ferdinanda, od r. 1592 Hofburgpfleger v Inšpruku (až do r. 1599) a patrně od r. 1601 se stal neblaze pověstným komorníkem císaře Rudolfa II. v Praze. Viz Walter Sen n, l. c. 67, 95, 98 ad. a Friedrich Hurter, *Philipp Lang, Kammerdiener Rudolfs II* (Freiburg 1851).

<sup>37</sup> Z nich uvedme aspoň několik nejvýznamnějších: altista Erasmus Bock (1564–1565), Karl von (der) Thurn, též vom Thurm (1564–1565), Charles des Buissons – Desbuissons, zpěvák a skladatel (1564–po 1568) z Lille („*Flandrus Insulanus*“). Jeden z jeho zpěvů byl proveden v březnu 1567 („*Academia Pra-*

gensis“) k uvítání císaře Maxmiliána II. v Praze (též pražský tisk). Gerh. van der Roo napsal o něm epigramat. epitaf. V epigramu se zmiňuje také o jeho vztahu k Praze. Také Michael Ecker-Eckhammer, altista ze Saska, byl v Praze, Johann Faber-Schmit, basista (1584–95) z Korutan, objevuje se rovněž v pražské kapele, Thomas von Winkl, altista (1570–87) z Bruselu, chlapec-zpěvák ve Vídni a v Praze. Cornelius Fabius, tenorista (před r. 1571–1572), působil od 1572 až do 1587 v kapele císaře Rudolfa II. v Praze, Antoine de la Court, tenorista (1574–1590) z Dordrechtu; po roce 1590 vstoupil do císařské dvorní kapely v Praze, kde byl činný až do své smrti (14. 9. 1600), Johann Baptist Pinello de Gerardis, tenorista (před 1576–po 1577) z Janova, od 1584 až do své smrti (15. 6. 1587) ve dvorní kapele v Praze, Bonaventura Lefebure, altista (1577–1585) nizozemského původu, zpěvák v pražské dvorní kapele od 1. 1. 1586 do 1612, Simon Kolb, tenorista (1577–91). Z jeho skladeb jsou uvedeny u Eitnera pětihlasá mariánská píseň v „Rosetum Marianum“ (1604), rkp. *Missae: Su, su non più dormire à 6 voc.* a pětihlasá *Laetare regina caeli* a *Exsurgens Maria* (cit. Senn, l. c. 123), Christian Brandi-Sbrandin, altista (1579–1580) z Říma, od 1. 10. 1580 v císařské dvorní kapele v Praze až do r. 1592; Theodoro Bacchini, tenorista (1584) z Mantovy. V Inšpruku je označován jako tenorista a v Praze jako diskantista. Bacchini je autorem traktátu „*De musica*“. Z dalších zpěváků a hudebníků na inšpruckém dvoře měli styky s Prahou Tiburtius Massaini (asi před 1590) z Cremony, kapelník u císaře Rudolfa II. v Praze (1590), r. 1592 opětovně v Praze, plodný skladatel benátské školy s množstvím skladeb, které jsou zaznamenány v inšpruckém inventáři z r. 1665, dále Jakob Haberl-Häberle, altista (1592–1596), v letech 1597–1612 ve službách rudolfínské kapely, Gregorius, nizozemský zpěvák, který byl r. 1585 doporučen rovněž do Prahy vídeňským dvorním kapelníkem Jakobem de Vaet, a Barth. Ferlitz, kapelník.

Vedle těchto hudebníků, kteří měli vztahy také ku Praze, působili u inšpruckého dvora ještě další významní členové arcivévodské kapely, z nichž jmenujme aspoň ještě tyto: z Floriů to byl Franz Flori I (r. 1571) a Franz Flori II (1581–83). Tohoto Fr. Floriho dal arcivévoda Ferdinand portrétovat jako jediného z členů své kapely. Nyní je tento portrét umístěn v Kunsthistorisches Museum ve Vídni. Pak tu byl ještě Jakob Flori, který byl r. 1573 povolán z Benátek do Inšpruku (viz Walter Senn, heslo Flori v MGG IV, Kassel 1955, 419–423). Z méně významných hudebníků žil u inšpruckého dvora Claudio Bramieri, Johann Joachim Bühler, Cesare de Calcani, Silao Casentini, Theodor Climus, Georg Kneß, Joan Tomaso Tribiolo; z chlapců-zpěváků vynikli později vedle Kryštofa Haranta Melchior Schramm a Blasius Amon. Melchior Schramm (nar. kolem r. 1553 v Münsterbergu ve Slezsku, zemř. 1619 v Offenburgu v Badensku) byl od r. 1565 ve dvorní kapele arcivévodská jako chlapec-zpěvák, zprvu v Praze, později v Inšpruku. Obdržel tříleté stipendium, aby mohl studovat hudbu u inšpruckého dvorního varhaníka Servatia Rorifa. Jeho skladby byly značně rozšířené. Schramm může být spolu s Jacobem Meilandem počítán k nejvýznamnějším předchůdcům Hanse Lea Haßlera na poli německého madrigalového umění. Blasius Amon (nar. kolem r. 1560 v Imst v Tyrolsku, zemř. r. 1590 ve Vídni) byl jako chlapec přijat do dvorní kapely arcivévodská v Inšpruku. Zde se mu dostalo hudebního vzdělání v chlapecké pěvecké škole, založené r. 1569 pod vedením kapelníka Wilhelma Bruneaua. Dostal od arcivévodky podporu ke studiu hudby v Benátkách (1574–77), pak se opět vrátil do Inšpruku. Byl jeden z prvních německých skladatelů, kteří si osvojili benátskou dvojsborovou techniku patrně za vedení Andrea Gabrieliho, o čemž svědčí jeho *Sacrae cantiones* z r. 1590. Viz Fr. Caecilianus Huigens, *Blasius Amon ca 1560–1590. Ein Beitrag zur Geschichte der Kirchenmusik* (disert., Wien 1914, rkp. První díl této práce vyšel v přepracované podobě v StMw 18, 1931, 3 ad.).

<sup>38</sup> Z inšpruckých hudebních inventářů se dochoval především „*Inventar der Singerschule*“ z r. 1595 s uvedenými autory a jejich skladbami. Seznam hudebních a hudebních nástrojů uvádějí inventáře, které sestavil a vedl Peter Maria de Losj (Losio). Jsou to: „*Inventari uber ir fürstl. Durchleichtigkeit Erzherzog Ferdinanden zu Oesterreich etc. Musica Schuel, was an Instrumenten, Musicalj Buechern und anderm vorhanden und Losj in sein Verwarung überantwort worden*“ (1588, März 15). Tyto inventáře zaznamenávají stav z r. 1581, dále přírůstky z let 1581 a 1586, též doplňky až do r. 1593. Dále se dochovaly inventáře z let 1598, 1619 a



1665. Svrchu uvedené inventáře zachycují také dobu, v níž Kryštof Harant žil na inšpruckém dvoře.

<sup>39</sup> Podrobný popis obou inventářů s výčtem skladatelů a skladeb podává Franz Waldner ve studii *Zwei Inventarien aus dem XVI. und XVII. Jahrhundert über hinterlassene Musikinstrumente und Musikalien am Innsbrucker Hofe* (StMw IV, 1916, 128 ad.). Hudebniny byly získávány v Norimberku a z Cremony. Podle všeho měl inšprucký inventář z roku 1596 také vztah k českému prostředí. Byl sestaven po smrti arcivévodů Ferdinanda Tyrolského a těsně souvisel s údobím jeho vládní činnosti v Inšpruku, a to s léty 1567–1595. Je však třeba si znovu uvědomit, že arcivévodů Ferdinand jako pražský místodržitel si utvořil svou kapelu již v Praze, kterou pak přenesl do Inšpruku. Z toho lze také logicky odvodit, že tímto přemístěním kapely byly přeneseny také základy repertoáru pražské dvorní kapely do Inšpruku. Odtud se inšprucká kapela jeví jako pokračování a svým složením také jako odlesk pražské dvorní kapely z druhé poloviny 16. století.

<sup>40</sup> Z ostatního nepřeberného množství italských skladatelů, kteří jsou zastoupeni v obou inventářích z r. 1596 a 1665, uveďme aspoň tato nejdůležitější jména, s jejichž skladbami se mohl dostat Harant v Inšpruku do styku: Lodovico Agostini (1534–1590), Constantino Antegnato (1549–1624), Giovanni Maria Artusi (kolem 1540–1613), Giovanni Mateo Asola (Asula, zemř. 1609), Ipolito Baccusi (kol. 1545–1605), Girolamo Belli (nar. 1552), Giovanni Cavaccio (kol. 1556–1626), Jacobus Clemens non Papa (1510–1556), Giovanni Contino (kol. 1513–1573), Giovanni Croce (kol. 1557–1609), Baldissera Donato (kol. 1530–1603), Stefano Felis (kol. 1550–po r. 1603), Giovanni Ferretti (kol. 1540), Costanzo Festa (nar. kol. 1480–1545), Giovanni Giacomo Gastoldi (kol. 1550–1622), Marc'Antonio Ingegneri (kol. 1545–1592), Paolo Isnardi (kol. 1525), Luzzasco Luzzaschi (kol. 1545–1607), Cristofano Malvezzi (1547–1597), Florentino Maschera (1540–1580), Claudio Merulo (1533 až 1604), Gio. Maria Nanino (kol. 1545–1607), Pomponio Nenna (kol. 1550–1618), Giov. Bat. Pinello (1544–1587), Paolo Quagliati (1555–1628), Teodoro Riccio (kol. 1540–1599), Vincenzo Ruffo (kol. 1505–1587), Ippolito Sabino (kol. 1550), Annibale Stabile (kol. 1540–1595), Francesco Stivori (pol. 16. stol.), Alessandro Striggio (kol. 1535–1587), Francesco Suriano (1549–1621), Pietro Vinco (1535–1584), Gioseffo Zarlino (1517–1590) aj.

Repertoár inšprucké kapely zaznamenává také Johann Buontempo (Giovanni Buontempi) ve sborníku *Parnassus musicus Ferdinandeus*, který obsahuje skladby 33 italských skladatelů: Arnoni, Balestra, Barberini, Biumo, Borgo, Briguoli, Al. Buontempo, Casati, Giovanni Cavaccio, Cesana, Cesare, Cima, Cocciola, Coda, Corradini, Cumanedo, Gabutio (Gabutis), Ghizzolo, Monteverdi, Nanterni, Osculoti, Pasti, Pelegrini, Poss, Priuli, Rè, Rognoni, Rizzi, Sansoni, Sirena, Thadei, Turino a Valentini. Viz studii Alfreda Einsteina, *Italianische Musiker am Kaiserhof und an den erherzöglichen Höfen zu Innsbruck und Graz* (StzMw XVII, 1934, 50 ad.).

<sup>41</sup> Viz Senn, I. c. 153–159.

<sup>42</sup> Z těchto madrigalových sbírek věnoval Andrea Gabrieli přímo arc. Ferdinandovi II. *Il libro de madrigali a 6 v.*, která vyšla tiskem r. 1580 u Gardana v Benátkách.

<sup>43</sup> Viz Senn, I. c. 135.

<sup>44</sup> O bohatství inšpruckého instrumentáře nám podává názorný obraz především inventář hudebních nástrojů z r. 1596 (Hofburg). Tento inventář zaznamenává na str. 228–232 tyto nástroje: ve smyčcovém souboru 4 cremonské violy, 6 viol k tanci, 12 viol da braccio, 9 basových houslí (viola da gamba); v dechovém 7 starých píšťal vyrobených v Německu, 17 francouzských píšťal, 15 malých fléten, 6 fléten, 5 compassi (?), 8 sordunů, 6 krummhornů, 4 páry bílých cinků (rovné), 9 černých cinků (ohnuté), 11 trubek (trometen), 5 starých pozounů, 1 dudy obložené stříbrem, 10 šalmajů a 5 dud; z klávesových a strunných nástrojů 4 klavičordy, 1 nástroj pro chlapce choralisty k cvičení, 6 nástrojů pro concerto, 3 loutny, 4 staré citery a 1 lyra; z bicích nástrojů 3 páry vojenských bubnů a 2 vířivé bubny. Mimo ně byly tu ještě nástroje, které sloužily hudebním diletantům u dvora, jako např. harfy, loutny, psalterium (Hackbrett), klavírové nástroje a varhany. Také tu byly hudební automaty.

Inšprucký instrumentář uvádí Franz Waldner ve svrchu citované studii

(StMw IV, 1916, 128–147), t ý ž, *Nachrichten über die Musikpflege am Hofe zu Innsbruck unter Erzherzog Ferdinand von 1567–1595* (MfM XXXVI, 1904, 152) a Julius Schlosser, *Die Sammlung alter Musikinstrumente* (Wien 1926). Otázkou obsazení orchestrů a tzv. „zvukovým ideálem“ pozdné renesanční a rané barokní hudby koncem 16. a na poč. 17. stol. se zabývá Arnold Schering (*Aufführungspraxis alter Musik*, Leipzig 1931, 65–68, 75–77, 96–97, 108–112 a 162–174) a Robert Haas (*Aufführungspraxis der Musik*. Handbuch der Musikwissenschaft, vyd. Ernst Bücken, Wildpark–Potsdam 1931, 133 ad.).

<sup>45</sup> Dnes chová tyto památky Österreichische Nationalbibliothek ve Vídni.

<sup>46</sup> Tzv. ambraský zpěvník vyšel tiskem v krásné typografické úpravě u Martina Lechlera ve Frankfurtu n. Moh. a v nákladu frankfurtského tiskaře a knihkupce Sigmunda Feyerabenda. Byl vydán s rytinami německého malíře a rytce Josta Ammana s tímto titulním listem: *Lieder-Büchlein, I Darinn begriffen sind I Zwei hundert und sechtzig I Allerhand schöner weltlicher Lieder, Allen jungen I Gesellen und züchtigen Jungfrauen zum neuen Jahr, in Druck verfertigt. I Auff newe gemehret mit viel schönen Liedern, I die in den andern zuvor außgegangenen Drücken I nicht gefunden werden.* || M.D.L.XXXII. Vlastní zpěvník obsahuje 122 listů písní a 5 listů rejstříků, celkem 127 listů, tj. 254 stran. Ve zpěvníku je otištěno 260 světských lidových a zlidovělých textů písní (bez notace), mezi nimi je také píseň „*Innsbruck, ich muß dich lassen*“ (jako čís. 188). Význam ambraského zpěvníku spočívá především v tom, že v jeho textovém obsahu se věrně odráží nejen životní styl doby, citění a myšlení tehdejšího lidového kolektivu, ale zároveň je dokumentem tvůrčí a básnické představivosti člověka 16. století.

Ambraský zpěvník vydal Joseph Bergmann pod názvem *Das Ambrasser Liederbuch vom Jahre 1582* (Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart. Sv. XII., Stuttgart 1845, XIV a 400 stran. Nové vydání této edice vyšlo v Hildesheimu 1962).

<sup>47</sup> V Inšpruku působili v době Harantova pobytu vynikající varhaníci a varhanáři, především Wilhelm Hurlacher (od 1561 do 1581), Servatius Rorif (od 1567–1587), Hans Präscher (od 1582–1592), Georg Gerle (do roku 1585), Josef Pöck (Peck, r. 1584) aj. Z loutníků zde zastihuje Harant Nicolaus Calavrese (od 1568–1580), Julia Camilla Cremu (od 1581–1585) a zvláště proslulého loutnového virtuosa Melchiora Neusiedlera z Augšpurku (od 1580–1581). Mezi zpěváky byli zaměstnáni tehdy v arcivévodské kapele kromě již výše uvedených také basista Oswald Ambrunn (1581), Christian Brandi (1579), Peter Eitel (od 1581–1585), Georg Flori (od 1580–1585), Johann Flori (1580), tenorista Georg Gaeglmayer (1580), Heinrich Jacea (1579–1581), basista Johann Kopp (od 1581–1596), který se stal po van Roovi též učitelem v pěvecké škole a vyučoval také latinskému jazyku, Stephan Lesser (Loesser, od 1568–1586), Johannes Lother (Lotherus, od 1580–1584), Simon Mager (od 1568–1585), basista Paul Reupperger (od 1581–1594) a Nicolaus Sale (Saletz, 1581).

Z instrumentalistů inšprucké kapely zastihuje Harant hráče na cink Giov. Antonia de Bontempo (od 1568–1596), Veita Brotmayra (od 1580–1596), Bartholomaea Carmignana (1584), Georga Etlhammera (od 1579–1596), Dominica Gentilis (Gentili, od 1579–1585), Hieronima Girolidho z Brescie (od 1568–1584), trubače Wolfganga Gressla (od 1568–1580), Jakoba Huebera (od 1584–1596), Lorenze Jamara (až do 1596), Martina de Losi, bratra Petra Marie de Losiho (od 1568–1596), trubače Albrechta Pivinitzkiho, tympanistu (Heerpaugger, Chorpaugger, od 1568–1596), Martina Taschnera (od 1571–1581), Herculesa Tretzo (od 1568–1581), Philippa Jakoba Tretzo, syna předešlého (od 1569–1596), trubače Johanna Thomase Tribiolo (od 1584–1585), Jakoba Unterwegera (od 1579–1596), Sebastiana Vorstlehnera (Forstlehner, od 1572–1585) aj.

Soupis varhaníků, zpěváků a instrumentalistů uvádí Franz Waldner, l. c. 163–176, 179–192.

<sup>48</sup> Z nástrojařů, kteří působili na dvoře v Inšpruku částečně též za pobytu Harantova v tomto městě, uvádím těchto několik jmen: loutnař a nástrojař Georg Gerle (1567–1591) a jeho syn Melchior Gerle, jehož r. 1583 přemluvil Jiří ze Sternberku, který byl tehdy ve službách arcivévodky Ferdinanda v Inšpruku, aby s ním odeštol do Čech. Poněvadž se to stalo bez vědomí arcivévodky, byl Stern-

berk vyzván (20. 10. 1583), aby ho okamžitě poslal zpět do Inšpruku. Je to jeden z důkazů styku arcivévodského dvora v Inšpruku s pražskými Šternberky. Jiří ze Šternberku zemřel 13. 11. 1592 sraziv si vaz, když jel v Tyrolsku s poselstvím arcivévody Ferdinanda. Dále tu působili varhanáři Anton Neuknecht, český Němec, který pocházel patrně z Lanžhota, Joas Peck (Böck) jako pomocník Rorifův, Wolfgang Petz, Georg Gemelich (Gamblach), Hans Gartner, Georg Schlund, Macharius de Spello, Preyschuech, pak nástrojník Josef Faber, Andreas Casletanus, Hans Buschmann, Anton Meidting, loutnaři Wolfgang Vesta a Christoph Schließler. (Viz Walter Senn, l. c. 159 ad.).

<sup>49</sup> Viz Hirn I, l. c. 231.

<sup>50</sup> Johann Zanger studoval roku 1540 krátkou dobu práva na pražské universitě a po svém přestupu k protestantům (1542) věnoval se studiu evangelické teologie ve Wittenberku. Svou rozpravu *Practicae Musicae Praecepta* vydal jako učitel a teolog pro brunšvické školy, kde působil od r. 1545 zprvu jako kantor školy sv. Martina, později jako rektor školy sv. Kateřiny.

Viz Hans Joachim Moser, *Johannes Zangers Praecepta* (MD V, 1951, 195 ad., VI, 1952, 133 ad.) a Othmar Wessely, *Beiträge zur Lebensgeschichte von Johann Zanger* (in: Kongreß-Bericht, Wien 1956, 708 ad.).

<sup>51</sup> Tak např. roku 1562 navštívil Prahu dokonce vynikající nizozemský polyfonik Orlando di Lasso. Tehdy cestoval v družině mnichovského vévody Albrechta V. Bavorského přes Norimberk, Prahu, Bamberk, Würzburg do Frankfurtu n. M. Ve službách vévody Albrechta byl Lasso až do své smrti 1594. Viz Wolfgang Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit 1532–1594* (Kassel–Basel 1958, 166).

<sup>52</sup> K dvorní kapele Rudolfa II. viz tuto nejdůležitější literaturu: Ludwig Köchel, *Die Pflege der Musik am österreichischen Hofe vom Schlusse des XV. bis zur Mitte des XVIII. Jh.* (Wien 1886), též, *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867. Nach urkundlichen Forschungen* (Wien 1869), Léon de Burbure, *Charles Luyton* (in: *Extrait des Mémoires de l'Académie royale de Belgique*, Bruxelles 1880), Marie Lipsius (La Mara), *Die Wiener Hofkapellmeister-Ordnung vor 300 Jahren* (VfMw 7, Leipzig 1891), Arthur Chitz, *Die Hofmusik-kapelle Kaiser Rudolfs II. in Prag* (rkp. disert., UK Praha 1905, posuzovatelé Heinrich Rietsch - Ottokar Weber), Albert Antonius Smijers, *Die kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543–1619* (StzMw 6, 1919, 139 ad., 7, 1920, 102 ad., 8, 1921, 176 ad. a 9, 1922, 43 ad.), G. van Doorslaer, *La vie et les oeuvres de Philippe de Monte 1521–1603* (in: *Mémoires publiés par l'Académie royale de Belgique, Classe des beaux-arts, Collection 80 I*, Bruxelles 1921), též, *Die Musikkapelle Kaiser Rudolfs II. im Jahre 1582 unter der Leitung von Ph. de Monte* (ZfMw 13, 1930–1931, 481 ad.), Gerhard Pietzsch, *Zur Musikkapelle Kaiser Rudolfs II.* (ZfMw 16, 1934, 171 ad.), G. van Doorslaer, *La Chapelle musicale de l'empereur Rodolphe II* (in: AMI 5, 1933, 148 ad.), Alfred Einstein, *Italienische Musik am Kaiserhof vor der Stilwende um 1600* (in: *Alt-Prager Almanach 1927*, 123 ad.), též, *Italienische Musik und italienische Musiker am Kaiserhof und an den erzhertzöglichen Höfen in Innsbruck und Graz* (StzMw, Wien 1934, 5, 39 ad.), Paul Nettl, *Zur Geschichte der kaiserlichen Hofkapelle von 1636 bis 1680* (StzMw 16–19, Wien 1929–1932), Roger Bragard, *Lambert de Sayve 1549–1614* (in: *Extrait de l'Annuaire de la Société libre d'émulation de Liège 1934*, viz referát v ZfMw 17, 1934, seš. 4, 168 ad.), Vladimír Helfert, *Hudební renesance* (in: *Dějiny lidstva od pravěku k dnešku*, 5. sv. V branách nového věku 1450–1650, red. Josef Šusta, Praha 1938, 699 ad.), též, *Dvůr Rudolfův: Dvorská kapela* (in: *Co daly naše země Evropsě a lidstvu*, Praha 1940, 146 ad.). Soupis hudebně historické a musikologické literatury k evropské raně barokní hudbě uvádí Manfred Bukofzer v knize *Music in the Baroque Era. From Monteverdi to Bach* (New York 1947). Soupis Bukofzerův je neúplný a je veden přibližně k roku 1947; téměř vůbec nepřihlíží k českým hudebním poměrům a k české barokní hudbě 17. století.

<sup>53</sup> Podle schematismu z r. 1576 si můžeme učinit přibližnou představu též o celkovém personálním stavu císařského dvora. Na dvoře žilo tehdy celkem 370 osob, z nichž mnozí byli Němci, Španělé, Nizozemci a Italové. Císařova osobní stráž

(garda) čítala 200 mužů. Celkový náklad na vydržování dvora obnášel 108—110.000 zl. Z toho připadlo 7130 zl. na cíř. komoru, 9740 zl. na dvorní kapelu, 6010 zl. na kuchyň a sklepy, 5340 zl. na stáje, 3900 zl. na honitbu a 25.200 zl. na osobní stráž. Připočteme-li k tomu ještě dalších 100.000 zl. na další výdaje (cestovní, dary, šatstvo, udržování budov atd.), pak dojdeme k sumě, která nepřesahovala ročně více než 220.000 zl. Viz J. Vinc. Goehler t, *Kaisers Rudolf II. Hofstaat und die obersten Behörden* (in: *Mittheilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen VII, Praha 1869, 112 ad.*).

<sup>64</sup> Antonín Rybička a uvádí ve studii *Umělci na dvoře čes. za Rudolfa II.* (Památky archeologické 15, 1892, 684—5), že rudolfínská kapela byla r. 1596 obsazena takto: kapelník, dva varhaníci, čtyři hudebníci (musici), jeden loutnista, šest basistů, jedenáct tenoristů, osm altistů, tři diskantisté, jeden notista, jeden concorder, jeden preceptor chlapeckého pěveckého sboru, šestnáct chlapců zpěváků a dva služebníci. Celkem čítala tato kapela 57 členů. Z jednotlivých hudebníků dvorské kapely uvádí Rybička tato jména: tenorista Michal Philibert (dostal erbovní list na pražském hradě 30. VI. 1592), altisté Jan Beckh (erb. list v Bratislavě 21. 2. 1582), Mikuláš Busi (erb. list ve Vídni 18. 2. 1583), Anselm Cupers a jeho bratr Jan Cupers (jim byl zlepšen zděděný erb na pražském hradě 22. 7. 1610), basisté Kašpar Agricola (erb. list na pražském hradě 2. 7. 1598), David Hörman (erb. list na pražském hradě 16. 9. 1598) a Tomáš Januš (erb. list na pražském hradě 4. 5. 1584), dvorní hudebníci Jiří Kötterle (erb. list s právem užívat šlechtických lén na pražském hradě 24. 3. 1601), Jakub Kreil a jeho syn Jan Kreil (erb. list na pražském hradě 29. 7. 1603). V letech 1601—1612 měla kapela toto obsazení: kapelník, vicekapelník, 4 skladatelé, 4 diskantisté, 15 altistů, 22 tenorů a 15 basistů, pak nástrojoví hráči, mezi nimiž byl harflista, 18 trumpetistů, jeden nebo dva tympanisté a dva preceptoři. Celkem měla kapela 85 členů.

<sup>65</sup> Velmi cenný pramenný materiál k obsazení rudolfínské kapely nám poskytuje publikace *Archiv der Geschichte und Statistik, insbesondere von Böhmen* (Dresden 1793). V jejím druhém díle je stať *Aula Rudolphi II. Kayserlicher Hoff Staat* (str. 193—262), v níž je uvedena (na str. 240—242) nejen dvorní kapela Rudolfa II. se soupisem jednotlivých hudebníků, ale i s jejich tehdejší platem. Vnitřní organizace kapely podle tohoto soupisu vypadala takto:

Kapelník sboru: Uprázděno. Měsíční plat 30 zl. Místokapelník: Alex. Horologio, od 1. dubna 1603 měsíčně 30 zl., ročně na oděv 20 zl., novoroční 30 zl. a ročně na byt 70 zl. Komorní hudebníci: Karel Arthesi, „musicus“, ročně oděv a od 1. ledna 1611 měsíčně 30 zl., Jan Pavel Arthesi, od 1. ledna 1601 ročně oděv a měsíčně 29 zl. 20 kr., Marek Antonín Mosbo, od 1. května 1605 ročně oděv a měsíčně 18 zl., Ludovico Fabius, od 1. března 1607 ročně oděv a měsíčně 16 zl., Jakub Hösler, komorní varhaník, od 1. července 1602 pro svou osobu a jednoho hochu stravu u dvora, svobodný byt, měsíčně 30 zl. a roční přídavek 100 zl. Zpěváci (cantores): basisté Zachariáš Khrusinger, od 1. srpna 1602 ročně oděv a měsíčně 15 zl., Mikuláš Mechgold, od 1. srpna 1603 ročně oděv a měsíčně 20 zl., Jiří Khnies, od 1. července 1607 ročně oděv a měsíčně 20 zl., Christian Hugo, od 1. července 1607 ročně oděv a měsíčně 20 zl., Ondřej Salzmänn, od 1. července 1607 ročně oděv a měsíčně 20 zl., Eitel Bedřich Lörmkofer, od 1. srpna 1608 ročně oděv a měsíčně 15 zl., Melchior Holzmann, od 1. července 1610 ročně oděv a měsíčně 15 zl., tenoristé Jan Schaertinger, od 1. července 1607 ročně oděv a měsíčně 20 zl., Jan Jakub Kupers, od 1. dubna 1605 ročně oděv a měsíčně 15 zl., Christian Pottnov, od 1. března 1606 ročně oděv a měsíčně 15 zl., Kašpar Třeboňský, od 1. ledna 1607 ročně oděv a měsíčně 15 zl., Martin de Roo, od 1. října 1602 ročně oděv a měsíčně 15 zl.; altisté Jan Kupers, od 1. listopadu 1607 ročně oděv a měsíčně 20 zl., Jakub Haberi, od 1. července 1607 ročně oděv a měsíčně 20 zl., Jan Malonius, od 1. srpna 1607 ročně oděv a měsíčně 15 zl.; diskantista Martinus de Luenca, od 1. května 1571 ročně oděv a měsíčně 20 zl. Varhaníci: Karel Luyton, též skladatel kapely, od 1. července 1603 měsíčně 35 zl. a roční přídavek 60 zl., Liberalis Sanchius, od 1. ledna 1598 ročně oděv a měsíčně 25 zl., Kašpar Remkhersi, od 1. srpna 1607 ročně oděv a měsíčně 25 zl. Opisovač not: Křištof Pottuf, od 1. srpna 1608 ročně oděv a měsíčně 8 zl. Concoordero: Albrecht Rudner, od 16. března 1606 ročně oděv a měsíčně 12 zl. Malí zpěváci. Praeceptor in litteris: Tomáš Massino, od 1. ledna 1599 ročně oděv a měsíčně 12 zl., Joachim Fr. Barendsenius, od 1. dubna

1605 ročně oděv a měsíčně 12 zl. Mímoto má být vydržováno vedle dospělých ještě 16 malých zpěváků.

O tomto dokumentu se zmiňuje Bohdan Jedlička ve studii *Hudební kapela cis. Rudolfa II., krále českého* (D 2, 1874, 291–2), v níž mimo jiné praví: „Mezi hudebníky čteme k většímu interesu našemu též Karla Luytona, jehož svazek mší r. 1872 mnou v Přeborámi objevený u pražských hudebníků tak vřelého nadšení vzbudil. Totéž dílo nalézá se také v cis. knihovně Pražské: Luython S. Caes. Maj. Organistae et componistae Liber I. Missarum, Pragae 1609. Platy dle tehdejších drahotních poměrů posuzované jsou skvělé a převyšují ovšem nuzářské almužny ubohých varhaníků a říditelů našich a porovnáme-li plat Luytonův (ročně 480 zl.) s platem Jana Keplera, slavného to miláčka Rudolfova, jenž na str. 232 udává se per 500 zl., lichotí toto porovnání nemálo Luytonovi.“

<sup>56</sup> Zikmund Winter uvádí v knize *Život církevní v Čechách* (Praha 1895, I. díl, 464), že roku 1570 bylo vysvěceno 43 diakonů na kněze, mezi nimi byli cizinci z Vídně, z Itálie a jeden jezuita z Anglie. Winter praví: „Těhdy také první tonsuru přijal praefectus chori musici císaře Maxmiliána dominus Filippus de Monte, Nizozeman.“

<sup>57</sup> Viz Vogel I, 474 ad.

<sup>58</sup> Drobné životopisné údaje k pražskému pobytu Ph. de Monte k letům 1588–1593 a 1595 jsou uloženy v pramenném materiálu ve Státním ústředním archivu v Praze (sign.: SM B 26, býv. archiv ministerstva vnitra, ve fotokopích v Ústavu dějin hudby Moravského musea v Brně). O životě a díle Ph. de Monte viz tuto literaturu: G. van Doorslaer, *Ph. de Monte célèbre musicien du XVI<sup>e</sup> siècle* (Mecheln 1895), též, *La vie et les oeuvres de Ph. de Monte* (in: Mémoires de l'Académie Royale de Belgique I, Bruxelles 1921), též, *Die Musikkapelle Kaiser Rudolfs II...* (ZfMw XIII, 1931, 481 ad.) a též, *La chapelle musicale de l'empereur Rodolphe II...* (AMl 5, 1933, čís. 4), Alfred Einstein, *Filippo de Monte als Madrigalkomponist* (in: Kongreß-Bericht IGMW, Liège 1930, 102 ad.), J. van Nuffel, *Philippe de Monte* (in: PRMA, 1930–31, LVII, 99 ad.), Charles van den Borren, *Oeuvres de Ph. de Monte* (RM 14, 1933, 74 ad.), též, *Ph. de Monte* (RM 15, 1934, 97 ad.), P. Nuten, *De Madrigali Spirituali van F. de Monte* (in: Kongl. VI. Acad. v. Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van Belgie, Klasse der Schone Kunsten, Verh. Nr. 14, Bruxelles 1958), G. Michael, *The Masses of Philippe de Monte* (disert. New York 1959).

<sup>59</sup> V letech 1554–1603 vzniklo 1073 světských a 144 duchovních madrigalů, jež jsou uloženy ve 42 knihách (individuální tisky). K tomu se řadí 45 šansonů, 319 motet, 38 mší aj. Knížeti Ferdinandu de Medici věnoval druhý svazek sedmihlasých madrigalů (*Musica sopra il Pastor Fido*), který byl datován v Praze 1. ledna 1600. Několik knih madrigalů věnoval Ph. de Monte povinně a pokorně svým císařům, arcivévodům a císařským ministrům. Dvě knihy připsal Maxmiliánu II., čtyři Rudolfovi II., jednu císařskému komořimu (Obristkammerer) Maxmiliánu Rumpfovi aj. Viz o tom Alfred Einstein, *Italienische Musik am Kaiserhofe vor der Stilwende um 1600* (in: Alt-Prager Almanach 1927, 123 ad.) a též, *Italienische Musik und italienische Musiker am Kaiserhof und an den erzherzöglichen Höfen in Innsbruck und Graz* (StzMW 21, 1934, 3 ad.) a G. van Doorslaer, *Ph. de Monte* (Mecheln 1895).

<sup>60</sup> Cituje Adolf Sandberger, *Beiträge zur Geschichte der bayr. Hofkapelle unter O. di Lasso III/1* (Leipzig 1895, 293).

<sup>61</sup> Datum Regnartovy smrti je uvedeno v čís. Hofzahlamtsrechnungen z roku 1600, fol. 207 (Wien, Finanz- und Hofkammerarchiv) takto: „Jacoben Regnart, Röm. Kay. Mtt. gewesten Vice Cappellaister ... die gebuer von 1½ Monat, als von 1. Sept. bis 16. Okt. des 99 Jahres, damahlen er ... mit Todt abgegangen.“

Životopisná data Regnartova uvádí Hellmut Federhofer v hesle *Regnart* (MGG 11, Kassel 1963, 136 ad.). Doplňky a korekce k životopisu Regnartovu nejnověji přináší Walter Pass v disertační práci *Jacob Regnart und seine lateinischen Motetten. Nebst einem Thematischen Katalog sämtlicher Werke* (Wien 1967, strojopis) a též, *Thematischer Katalog sämtlicher Werke Jacob Regnarts* (ca 1540–1599, Wien 1969, vyšlo jako *Tabulae Musicae Austriacae*, sv. 5, Österreichische Akademie der Wissenschaften). Zde je také uveden obsáhlý soupis pramenů a literatury o Regnartovi. Ze starší literatury o Regnartovi uvádím aspoň tato díla: Robert Eitner, *J. Regnart* (MfM 12, 1880, 88 ad.), A. Wassermann.

- Die weltlichen Werke J. Regnarts* (diser., Wien 1919, strojopis) a *W. Brauer, J. Regnart, J. H. Schein und die Anfänge der deutschen Barocklyrik* (in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literatur-Wissenschaft 17, 1939, 371 ad., F. Mosler, *Jakob Regnarts Messen* (diser., Bonn 1964, strojopis).
- <sup>63</sup> Dvě skladby Regnartovy vznikly ve spojitosti s Prahou. Jsou to *Kurtzweilige neue teutsche Lieder* (Nürnberg, K. Gerlach und Joh. von Berg Erben, 1580), věnované radovi a tajemníku císaře Rudolfa II. Octavianu Schrenckovi von Notzing, dat. Prag 24. Oct. 1579, a *Missae sacrae Ad Imitationem Selectissimarum Cantionum* (Frankfurt a. M., W. Richter, 1602), věnované zase císaři Rudolfu II. v Praze 31. prosince 1599. Je to dílo posthumní, poněvadž tehdy byl již Regnart mrtev.
- <sup>63</sup> Jean de Castro bývá mylně zaměňován s Jeanem de Castro (nar. 1540 v Evreux, zemř. na počátku 17. stol.), kapelníkem u kurfiřtského dvora v Kolíně n. R., kde působil asi až do r. 1599. Viz M. Oebel, *Beiträge zu einer Monographie über Jean de Castro* (diser., Bonn 1926, Regensburg 1928).
- <sup>64</sup> První tiské dílo Alles, *Orologia II Primo libro de madrigali à 5 voci* (Venezia 1586, A. Gardano) je věnováno císaři Rudolfu II., dat.: Praha 20. května 1586. Literatura: A. Chitz, *Die Hofmusikkapelle Kaiser Rudolfs II* (diser., Praha 1904–5, strojopis), Robert Eitner, *Alessandro Orologio* (MfM 30, 1898, 36 ad.), týž, *Drei Briefe v. Alessandro Orologio* (tamtéž 31, 1899, 12 ad.), K. Nef, *Die Intraden v. Alexander Orologio* (Gedenkboek aangeboden aan F. Scheurleer op zijn 70. verjaardag, Den Haag 1925, M. Nijhoff, 219 ad.). Viz též H. Federhofer, článek v MGG 10, Kassel–Basel 1962, 408 ad.).
- <sup>65</sup> Sales vydal v Praze tiskem tyto své skladby: *Sacrarum cantionum ... lib. 1.* (5–6 hl., Praha 1593 u Nigrina, věnované Wolfgangu Rumpfovi, dat. Praha 31. 12. 1592), *Tripartiti operis officiorum missalium ... lib. 1* (5–6 hl., Praha 1596, věnov. polskému králi Zikmundovi III., dat. Praha 4. listopadu 1595), *lib. 2* (Praha 1594, věnov. Stanislavu Pavlovskému z Olomouce, dat. Praha 31. 12. 1593), *lib. 3* (Praha 1596, bez věnov.), *Missae super „Exultandi tempus est“* (5 hl., Praha 1597), *Dialogismus de amore Christi ...* (8 hl., Praha 1598 u Nigrina, věnov. městské radě ve Vratislavi 1598), *Oratio ad SS. B. V. Mariam, Wenceslaum, Adalbertum ...* (6 hl., Praha 1598), *Salutationes ad B. V. M.* (4–8 hl., Praha 1598, byl to unikát uložený v Berlíně; zničen za druhé světové války) a *Canzonette, Villanelle et Neapolitane* (3 hl., Praha 1598, věnov. hr. Albertovi z Fürstenbergů, dat. Praha 28. 1. 1598). Sales působil předtím od 1. 11. 1580 také jako tenorista v inšprucké dvorní kapele, v jejichž službách byl až do r. 1587. Ve dvorních účtech je r. 1593 označován jako „*kheyszerischer musicus*“.
- <sup>66</sup> Michael Praetorius uvádí ve svém traktátu *Syntagma musicum II.* (De organographia, 40. kapitola, Wolfenbüttel 1618, <sup>2</sup>1619), že Ch. Luyton měl ve svém majetku v Praze chromatico-enharmonický hudební nástroj, tzv. *clavicymbalum universale seu perfectum* se 77 klávesami pro 4 oktávy od C až k c''' (viz heslo Universalklavizimbel u Curta Sachse, *Reallexikon der Musikinstrumente*, Hildesheim <sup>2</sup>1964, 405a). Později se tento nástroj dostal na biskupský dvůr do Nisy (Neisse) ve Slezsku. Adolf Kocziřz, *Zur Geschichte des Luyton'schen Klavizimbels* (SIMG 9, 1907–8, 570). Též Albertus Antonius Smijers, *Die kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543–1619* (StzMw 6–8, 1919–1921).
- <sup>67</sup> Charles Luyton vydal v Praze tyto skladby: *Popularis Anni Jubilus 6 voc.* (Praha 1587, G. Nigrinus), věnováno arcibiskupovi Arnoštovi, *Selectissimarum sacrarum cantionem 6 voc. ... fasciculus primus* (Praha 1603), věnov. latinskému básníku a spisovateli Georgu Bertholdu Pontanovi z Braitenberku, který byl v Praze tajemníkem arcibiskupa Medka, později generálním vikářem a proboštem, *Opus musicum in Lamentationes Hieremiae prophetae 6 voc.* (Praha 1604), věnov. Jiřímu z Oppersdorfu, svobod. pánu z Dubu a Frydštejnu, *Liber primus missarum 3–7 voc.* (Praha 1609, N. Straus <sup>2</sup>1611, <sup>3</sup>1621, Frankfurt a. M., G. Tempachius), věnov. císaři Rudolfu II. Spolu s Kryštofem Harantem vydal jednu skladbu v *Klingensteinově* sborníku *Rosetum Marianum* (Dillingen 1604). K Luytonovu pobytu v Praze najdeme zajímavé životopisné podrobnosti v aktech z pozůstalostního řízení ještě z r. 1640. Tento pramenný materiál je uložen ve Státním ústředním archívu v Praze. Mikrofilmy a regista z těchto dokumentů jsou deponovány v Ústavu dějin hudby Moravského musea v Brně. Literatura k Ch. Luytonovi: L. Ph. de Burbure, *Charles Luython (1550–1620), compositeur de musique de la Cour impériale, sa vie et ses ouvrages* (Bruxelles

- 1880), C. S a s s, *Charles Luython, ses madrigaux et oeuvres instrumentales* (disert., Louvain 1958, strojopis), Albert S m i j e r s, *Karl Luython als Motettenkomponist* (disert., Wien 1917, otištěno v TVer 11, Amsterdam 1923), Jan R a c e k, *Collezione di monodie italiane primarie alla biblioteca universitaria di Praga. Contributo alla storia della monodia italiana in Boemia* (in: Sborník prací fil. fakulty brněnské university 7, Brno 1958 (F 2), 5 ad.).
- <sup>68</sup> Hans Leo Haßler vyšel ze školy Orlanda di Lassa. Byl jedním z prvních německých skladatelů, který získal hudební školení v Itálii (1584–1585 v Benátkách u obou Gabrieliů). Měl úzké přátelské styky s Giovanni Gabrielim. Byl protestant, i když žil v domě augsburských přísně katolických bankéřů Fuggerů. Roku 1595 byl spolu se svými dvěma bratry Casparem a Jacobem povýšen císařem Rudolfem II. do šlechtického stavu s přídomkem „*Haßler von Roseneck*“. R. 1602 obdržel titul císařského dvorního sluhu a dvorního varhaníka („*Hofdiener und Kammerorganist*“) a v této funkci byl na mnoha zahraničních cestách; v Praze se zdržoval u cis. dvora velmi zřídka a také žádnou ze svých skladeb nenapsal pro Rudolfa II. Zastavil se tu snad proto, aby opravil nebo sestavil některé mechanické nástroje pro sbírky Rudolfovy. Do Prahy ho přiváděly tedy obchodní zájmy. Jeho skladby se vyznačují technickou vyspělostí, osobitým charakterem a zvukovým bohatstvím, i když je v nich ještě vše uměřené v duchu renesančního výrazového a formového citění. Smyslová radost ze zvuku, jakož i životní optimismus – to je asi výrazová náplň jeho skladeb. Jinak setrvávají ve skladebném slohu Lassově a jeho skladatelské školy, jakož i v okruhu stylu A. Gabrieliho (*prima pratica*). Viz R. S c h w a r t z, *Hans Leo Haßler unter dem Einfluß der italienischen Madrigalisten* (VfMw 9, 1893, 1 ad.).
- <sup>69</sup> Skladby Jacoba Haßlera jsou uloženy zvláště v Berlíně, Mnichově a Vratislavi vesměs v tištěných sbornících, mimo jiné též v Klingensteinově sbírce *Rosetum Marianum* (Dillingen 1604).
- <sup>70</sup> Skladby Formelisovery jsou doloženy v Berlíně, Londýně, Mnichově, Toruni, Vídni aj. Jsou mimo jiné obsaženy také ve sbírce *Novi thesauri musici liber primus* (Venezia, Gardano 1568, 6 svazků).  
O Formelisovery se zmiňuje Hellmut Federhofer ve studii *Etats de la chapelle musicale de Charles-Quint (1528) et de Maximilien (1554)*, RB 4, 1950, 180.
- <sup>71</sup> Kerle vydal tiskem v Praze r. 1585 u Nigrina sbírku *Selectiorum aliquot modularum 4, 5 et 8 v.*
- <sup>72</sup> Viz Otto U r s p r u n g, *Jacobus de Kerle (1531/2–1591). Sein Leben und seine Werke* (disert., München 1913) a P. G r a f f, *J. de Kerle und das Kirchenjahr* (MuK 20, 1950).
- <sup>73</sup> Z jeho raného pobytu v Rakousku se dochoval návrh cestovního pasu do Španělska ze dne 17. července 1570. Z něho plyne, že Lambert de Sayve byl od r. 1562 v císařských službách. Lambertus de Sayve bývá často zaměňován se svým bratrem Matthiasem de Sayve nebo dokonce se svým synem Johannesem Carolem de Sayve, který se narodil r. 1592.
- <sup>74</sup> O životě a díle L. de Sayve viz tuto literaturu: R. B r a g a r d, *Lambert de Sayve, Musicien Liégeois (1549–1614)*, vyšlo v *Annuaire de la Société libre d'Émulation de Liège* (Liège 1934, 49), t ý z, *Lambert de Sayve. Étude biographique et bibliographique* (Liège 1934), Hellmut F e d e r h o f e r, *L. de Sayve an der Grazer Hofkapelle* (RB 3, Bruxelles 1949, 215 ad.), Georg R e b s c h e r, *Lambert de Sayve als Motettenkomponist* (disert., Frankfurt a. M. 1959), Erich S c h e n k, *Zur Lebens- und Familiengeschichte von Lambert de Sayve* (in: *Festschrift H. Osthoff, Tutzung 1961*, 103 ad.) a Hellmut F e d e r h o f e r, *Musikalische Beziehungen zwischen den Höfen Erzherzog Ferdinands vom Innerösterreich und König Sigismundus III. von Polen* (in: *The Book of the First International Musicological Congress Devoted to the Works of Frederick Chopin, Warszawa 16th–22nd February 1960*, Warszawa 1963, 522–526).
- <sup>75</sup> Otázkami života a díla Bakfarkova se zabývají tyto práce: L. K a i s e r, *Valentin Bakfark* (disert., Wien 1907, strojopis), H. O p i e ň s k i, *Beitrag zur Biographie Bakfarks* (disert., Leipzig 1914, strojopis), E. H a r a s z t i, *Un grand luthiste du XVI<sup>e</sup> siècle: Valentin Bakfark* (RMI 13, 1929), O. G o m b o s i, *Der Lautenist Valentin Bakfark. Leben und Werke* (Musicologia Hungarica II, Budapest 1935, s bibliografií).
- <sup>76</sup> Viz F é t i s, *Biographie universelle* VI, 1864, 146.

- <sup>77</sup> N. Bennati, *Musicisti ferraresi, note biografiche* (in: Atti della Deputazione Ferrarese di storia patria XII a XIII, 1912), Alfred Einstein, *Italianische Musik am Kaiserhof vor der Stilwende um 1600* (Alt-Prager Almanach 1927, 123 ad.), Claudio Sartori, heslo v MGG 9 (Kassel–Basel 1961, 337–8).
- <sup>78</sup> Je dochován dopis ze dne 17. května 1604, adresovaný vévodovi modenskému, jímž dvorní hudebník Cesare Florio zve H. Vecchiho do Prahy. Pozvání Vecchiho do Prahy se patrně uskutečnilo asi již v r. 1603; tehdy byl totiž v Modeně císařský vyslanec, který měl za úkol získat Vecchiho pro Prahu. O vztazích Vecchiho ku Praze se zmiňuje Johannes Hol v práci *Horatio Vecchi als weltlicher Komponist* (disert., Basel 1917), t ý ž, *Horatio Vecchi* (RMI 37, 1930, 59 ad.), t ý ž, *Horatio Vecchi weltliche Werke* (Strassburg 1934), t ý ž, *L'Amfiparnaso et le Veglie di Siena* (RMI 40, 1936, 3 ad.), t ý ž, *Le Veglie di Siena di Horatio Vecchi* (RMI 43, 1939, 17 ad.) a J. B. Rodgers, *The Madrigals of O. Vecchi* (disert., Los Angeles 1954).
- <sup>79</sup> O pražském pobytu Stefana Felise se dočteme v jeho sbírce madrigalů *Il VI. Libro de madrigali à 5 v. con alcuni à 6 et un dialogo à 7 nel fine*, jež vyšla tiskem po návratu St. Felise do Itálie v Benátkách r. 1591 (G. Scotto). V dedikaci Ettore Caracciolovi, dat. 1. března 1591, mimo jiné čteme: „... nel tempo ch'io dimorai a Praga appresso il R. Arcivescovo di Bari Nuntio per Sua Santità all'Imperador Rodolfo, al cui servitio si trovava Filippo de Monte ...“. Viz Alfred Einstein, *Elizabethian Madrigal and „Musica Transalpina“* (ML 25, 1944, 66–67), t ý ž, *The Italian Madrigal II* (Princeton 1949) a Claudio Sartori, heslo v MGG 4 (Kassel–Basel 1955, 14–15).
- <sup>80</sup> Massaini vydal tiskem první knihu *Cantionum ecclesiasticarum ut vulgo motecta vocant 4 v.* v Praze r. 1592 u Nigrina. Je věnována Ph. de Monte, který je tu označen jako „senex venerandus“.
- <sup>81</sup> Viz Adam Adrio, *Die Anfänge des geistlichen Konzerts* (in: Neue deutsche Forschungen 31 – Abt. Mw. I, Berlin 1935) a t ý ž, heslo v MGG 1, Kassel–Basel 1949–51, 132 ad. Skladby Agazzariho, podobně jako skladby Orazia Vecchiho, jsou uvedeny v inventáři rožmberské kapely v Českém Krumlově. Tento inventář byl sepsán dne 19. 8. 1610.
- <sup>82</sup> K Sixtovi viz mimo jiné tuto literaturu: Bohuslav Balbín, *Bohemia docta II* (Praha 1778, 147), J. Schlerlitz, *J. Sixt von Lerchenfels* (in: Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen 47, 1908, 384 ad. a 49, 1910, 1 ad., 153 ad.), Robert Haas, *Ein Leitmeritzer Musikdruck von 1626* (Auftakt 3, 1923, 126), Jaroslav Bužga, *Česká hudební tvořivost 17. a 18. století* (kandidátská disert. práce, Praha 1957, strojepis), t ý ž, heslo v MGG 8, Kassel–Basel 1960, 657–658.
- <sup>83</sup> O pražské působnosti Chimarraeové se zmiňuje G. van Doorslaer ve studii *Die Musikkapelle Kaiser Rudolfs II. im Jahre 1582 unter der Leitung von Ph. de Monte* (ZfMw 13, 1930–31, 486–7).
- <sup>84</sup> Ve sbírce rukopisů a tisků Jakuba Jana Václava Dobřenského z Černého Mostu (de Nigroponte, 1623–1697), který působil v Praze jako vynikající lékař a přírodopisec, byl nalezen ve strahovské knihovně zajímavý tisk z pražské officíny Jiřího Černého (Nigrina). Je opatřen podobiznou a zprávou o smrti Orlanda di Lassa. Tamtéž byl nalezen podobný tisk s podobiznou a dekorací z roku 1591 o úmrtí Jacoba Handla (Jacobi Handellii Carni). Jde tu o jakési dobové úmrtní oznámení (parte). Viz Zikmund Winter, *Český průmysl a obchod v 16. věku*. Vydal J. V. Šimák. Spisův musejních číslo CLXXIV (Praha 1913, 589).
- <sup>85</sup> O tom, jak bylo dílo Jacoba Handla oblíbeno a rozšířeno v Čechách, se zmiňuje Bohuslav Balbín v *Bohemia docta* (Praha 1777, 199) slovy: „*Qui sequitur, patrius homo non fuit ille quidem, sed apud nos dlutissime versatur, insignis Musicae practicae Artifex Jacobus Handellius, Carniolus cognomine, cujus cantus musicus in templis avorum memoria canebantur imprimis. Obiit Pragae an. 1591. IV. Idas Julii, aetatis suae an. 40.*“
- <sup>86</sup> O skladateli Gallovi-Handlovi uvádím aspoň tuto základní literaturu: Joseph Mantuani, *Jacob Handl, Opus musicum*, předmluva ke kritické edici, kterou vydal spolu s Emilem Bezečným v DTÖ VI, 1, XII, 1, XV, 1 (= sv. 40), XXIV, 1, (= sv. 48) a XXVI (= sv. 51/2), Wien 1899–1919, Richard Kralik, *Zur Geschichte der Wiener Kirchenmusik* (Musica divina 2, 1914, 15 ad.), E. W. Naylor, *Jacobus Handl (Gallus)* (in: Proceedings of the Royal Musical Association (PRMA) XXXV,



- 1908–9), t ý ž, *J. Handl (Gallus) as Romanticist* (SIMG 11, 1909–10, 42 ad.), Paul Pisk, *Das Parodieverfahren in den Messen des Jacobus Gallus* (StzMW 5, 1918, 35 ad.), Dragotin Cvetko, *Les Compositeurs Gallus, Plautzius, Dolar et leur oeuvre* (Ljubljana 1963), t ý ž, *Jacobus Gallus à Olomouc et à Prague. Contribution à la biographie pour la période 1579/80–1591* (in: Sborník prací fil. fakulty brněnské university XIV, 1965, řada uměnovědná (F 9), 59 ad., k šedesátým narozeninám Jana Racka), t ý ž, *Jacobus Gallus Carniolus* (Ljubljana 1965) a v předmluvě ke kritickému vydání *Harmoniae morales quatuor vocum* (Ljubljana 1966), t ý ž, *Histoire de la musique Slovène* (Maribor 1967, 38 ad.) a Allen B. Skei, *Jakob Handl's Moralia* (MQ, 52, čís. 4, 1966).
- <sup>87</sup> Harantovský inventář uveřejnil Antonín Rybička ve studii *Hrad Pecka a držitelé jeho r. 1620–1624* (in: Památky archeologické a místopisné, díl III, 1859, 38 ad.). Všechny citace, které tu z inventáře uvádím, čerpám z tohoto novodobého přetisku. Viz též Jiří Berkovec v předmluvě k soubornému vydání děl Kryštofa Haranta z Polžic (*Opera musica*, Praha 1956) a Jaroslav Vanický, *Nad hudebními inventáři z počátku 17. století* (HRo 10, 1957, 640 ad.).
- <sup>88</sup> Podrobný soupis Harantovy knihovny uveřejnil Antonín Rybička ve svrchu citované studii *Hrad Pecka a držitelé jeho r. 1620–1624*, l. c. 39.
- <sup>89</sup> Tímto Reisebuchem je patrně míněna kniha luterského teologa a historika Heinricha Buntinga (Bünting, nar. 1545 v Hannoveru, zemř. tamtéž r. 1606) *Itinerarium Sacrae Scripturae. Das ist ein Reisebuch über die gantze heilige Schrift in zwei Bücher getheilt* (Heinrichstadt, Conrad Horn 1583). Kniha obsahuje podrobné zprávy o krajinách, pouťních místech a cestách, jež jsou uvedeny ve Starém a Novém zákoně. Zvláštní zmínky jsou tu o Palestině, Jerusalemu a božím hrobu. Najdeme tu také chronogické údaje, opatřené podrobným výpočtem v německých mlích. K dílu je připojeno i několik názorných map. Buntingovým pramenem k této knize byly především spisy Josefa Flavia, četné práce meteorologické a kosmografické, mezi nimi zvláště dílo Sebastiana Münstera (1489–1552) *Cosmographia universa* (1541). Kniha Buntingova byla několikrát přetištěna v německém a latinském znění a došla v 16. století velké obliby a rozšíření. Do češtiny ji přeložil Daniel Adam z Veleslavína s názvem *Itinerarium Sacrae Scripturae, to jest Putování svatých na všecku svatou biblii obojího zákona, rozdělené na dvě knihy* etc. (Praha 1592). Viz Knihopis, čís. 1361.
- <sup>90</sup> Knihu *Historia Renaporti* se nepodařilo prozatím identifikovat. Jde tu pravděpodobně o zkomolenou citaci názvu knihy.
- <sup>91</sup> Pod názvem *Heiliges Land* vyšlo tiskem množství knih, takže i v tomto případě je bližší zjištění knihy téměř naprosto nemožné.
- <sup>92</sup> Německý luterský teolog Simeon Musaeus (1519–1582) vydal svou postilu pod názvem *Postill oder Auslegung aller Evangelien und Episteln*. Kniha Musaeova vycházela v mnoha vydáních ve Frankfurtu n. M. Viz Christian Gottlieb Jöcher, *Allgemeines Gelehrtenlexikon III*, 770–771. Je pravděpodobné, že Harant měl ve své knihovně jedno z vydání, jež vyšla v letech 1565, 1571, 1584 ad.
- <sup>93</sup> Je tu míněn německý překlad knihy Gaia Plinia Secunda staršího *Naturalis historia* (celkem 37 knih) s názvem *Natürlicher History, fünf Bücher*. Tato kniha vyšla tiskem v mnoha různých vydáních. Jde tu o encyklopedii různých vědomostí k praktickému použití.
- <sup>94</sup> Jan Boemus (též Boemius) Aubanus (Johann Boehme), spisovatel z 1. poloviny 16. století, pocházel z Auby v Bavorsku. Jeho svrchu uvedená tzv. Cosmografie má název: *Omnium gentium mores, leges, ritus ex multis scriptoribus coll. et in libros III. dist. Africam, Asiam, Europam* (Aug. Vind. per Sig. Grimm ac M. Vuirsung, 1520). Není vyloučeno, že v Harantově knihovně byl český překlad této knihy, který zhotovil Jan Mirotický z Kroměříže s názvem *Obyčeje, práva, řády anebo zvyklosti všech národův* (Olomouc, u Jana Olivetského, 1579). Mirotický věnoval svůj překlad Přemkovi Prusinovskému z Víckova. Viz Knihopis, čís. 1201.
- <sup>95</sup> *Apologie* Jana Imella se nedala zjistit. Jde tu asi rovněž o zkomolený text titulu listu knihy.
- <sup>96</sup> Diskursem císaře Karla V. je patrně míněna kniha *Romscher keys. Matestat verhörung Rede ond widerrede M. Luters auff dem Reichstag zu Wurmbs beschähen* (Basle 1521).

- <sup>97</sup> *Heilig Brotkorb* je název mnoha asketických modlitebních knížek. Nelze proto zjistit, o jakou modlitební knížku šlo.
- <sup>98</sup> Apologii českou je tu nepochybně míněna *Druhá Apologie stavův království českého* ... Vyšla tiskem u Jonaty Bohutského z Hranic na Starém Městě Pražském roku 1618. Viz *Knihopis*, čís. 234 a 235.
- <sup>99</sup> Pod názvem *Morborum remedia* vyšlo v 16. století velké množství lékařských knih. Ze stručného, blíže neurčeného bibliografického údaje nelze soudit, o jakou knihu tu konkrétně šlo.
- <sup>100</sup> Název knihy *Libellus Cataniaru* (?) je patrně zkomolenina správného původního titulu knihy, takže ani tuto knihu nelze blíže bibliograficky identifikovat.
- <sup>101</sup> O jakou knihu s názvem *Otázky české* šlo, nelze dnes s bezpečností zjistit.
- <sup>102</sup> Jde tu patrně o spis *Theatrum mundi minoris. Siroký plac nebo zrcadlo světa, to jest živý kontrfekt nesčíslných bíd všeho lidského pokolení* (Praha 1605), který byl upraven podle latinské předlohy Nathanaelem Vodňanským z Uračova (1563–1621). Vodňanský byl popraven v Praze dne 21. 6. 1621. Viz *Knihopis*, čís. 1621.
- <sup>103</sup> Nepochybně tu jde o knihu, kterou napsal Ernst Ferdinand Hess, *Flagellum Judaeorum*. Podle všeho měl Harant ve své knihovně její český překlad, který pořídil radní písař Starého Města Pražského Martin Carchesius (Kraus z Krausenthalu, nar. před 1550, zemř. po r. 1612) s názvem *Flagellum Judaeorum, Bič židovský, to jest nové, velmi užitečné dokázání, že Ježíš Kristus jest boží a blahosl. Panny Marie Syn* (Praha 1603 a 1604). Viz *Knihopis*, čís. 2977 a 2978.
- <sup>104</sup> Martin Moller (nar. 9. 11. 1547 v Kropštátu u Wittenberku, zemř. 2. 3. 1605 ve Zhořelci-Görlitz v Pruském Slezsku) byl luteránský kazatel ve Šprotavě (Sprottau). Je autorem spisu *Thesaurum praecationum*, dále napsal *Soliloquia de passione Domini* (Praha 1593, viz *Knihopis*, čís. 5931), *Manuale de preparatione ad mortem* v českém překladu Tobiáše Moufenina z Litomyšle (zemř. po r. 1625) s názvem *Spasitelné a velmi potřebné rozjímání* (Praha 1608, viz *Knihopis*, čís. 5927). Jungmann uvádí (Historie české literatury, Praha 1825, 21849), že Mollerova *Postila Praxis Evangeliorum* představovala mezi tehdejšími evangeliky augšpurského vyznání sympatizující směr se švýcarským hnutím, tedy směr smířlivějších novoutrakvistů vůči švýcarské reformaci a tím také vůči Jednotě bratrské. Tato německá Postila byla tehdy oblíbena u české šlechty podobojí. Když udílel kněz Jan Rosacius poslední útěchu před smrtí staříčkému Kaplíři ze Sulevic, předal mu Kaplíř Mollerovu Postilu, aby ji odevzdal paní Magdaleně z Údrče, matce jeho dvou malých vnuků. Odtud musíme na tuto knihu nazírat nikoli ze stanoviska národnostního, ale z hlediska konfesijního.
- <sup>105</sup> Knihou *Štambuch* se míní spis Bartoloměje Paprockého z Hlohov (1540–1614) *Štambuch slezský* (Brno 1609). Viz *Knihopis*, čís. 6860.
- <sup>106</sup> Kniha, která je tu uvedena jako pátý díl orientální Indie, je s největší pravděpodobností dílo, které vydali bratři Johann Teodor a Johann Israel Bryové (Bry, též de Bray) pod názvem *Quinta pars Indiae Orientalis: qua continetur vera & accurata descriptio universae navigationis illius, quam Hollandi ... in terras Orientales ... susceperunt ... Opus ... Latio donatum a Bilbaldo Strobaeo* (Francoforti, M. Becker, 1601). Jan Theodor Bry (1561–1623) působil u dvora císaře Rudolfa II. v Praze jako proslulý rytec. Usadil se na Malé Straně, kde nabyt měšťanského práva a tím získal značné jmění, takže již r. 1604 si koupil od Jindřicha z Písnice dům U černého medvěda v ulici k mostu ležící (dřívější nostický, později kounický palác). Zde si zařídil ryteckou dílnu, v níž se vyučil také Jakub Hoefnagel, pozdější slavný komorní císařský malíř. Přitom spravoval se svým bratrem Janem Israelem knihtiskárnu ve Frankfurtu n. M., kam se tento rodák z Lutychu r. 1615 přestěhoval a kde také zemřel.
- <sup>107</sup> Knihu o království konžském napsal Eduardo Lopez (Duarte Lopes), portugalský mořeplavec, v druhé polovině 16. století. Byl vyslancem v africkém Kongu. Svě cestovní zážitky popsal v díle *Regnum Congo, hoc est vera descriptio regni Africani quod ... Congus appellatur. Per Philippum Pigafettam, olim ex Edoardi Lopez acromatis lingua Italica excerpta, nunc Latio sermone donata ab August. Cassiod. Reimio* etc. (Francofurti 1598). Ph. Pigafetta (1533–1603) byl italský cestovatel a dějepisec, podnikl řadu cest po Egyptě, Syrii, Persii, Polsku aj.
- <sup>108</sup> Jiří Závěta (nar. 1575), sekretář České dvorské kanceláře, vydal utrakvistický

a literátský *Kancionál celoroční* od Tomáše Rešátka Soběslavského (Praha 1610). Viz Knihopis, čís. 15182.

<sup>109</sup> O této sbírce nářevů se zmiňuje Antonín Rybička ve svrchu citované studii *Hrad Pecka a držitelé jeho 1620–1624*. Podle všeho jsou tu snad míněny žalmy, které zpracoval Goudimel v *Premier livre contenant huict Pseaulmes ... en forme de motetz* (vyšly tiskem r. 1551 u Du Chemina, nové vydání u Le Roy & Ballard; do roku 1546 vyšlo celkem 8 knih). Viz E. Mc Chesney - Lawry, *The Psalm Motets of Claude Goudimel* (disert. Columbia University, New York 1954).

<sup>110</sup> J. B. Čapek ve studii *Osobnost a dílo Kristofa Haranta* (roč. 64, čís. 40, 2) tvrdí, že Harantová kapela na Pecce „byla početnější než proslulá kapela nejbohatšího českého magnáta Petra Voka z Rožmberka na Krumlově“ a dále praví, že „Harant sám hrával v této kapele nejobtížnější houslové party na kůru kostela pececkého“. Tato tvrzení Čapkova nelze zatím prokázat věrohodnými pramennými dokumenty. Jsou to ničím nedoložené hypotézy. Nelze přece vůbec srovnávat velkou šlechtickou residenci Rožmberků na Krumlově s poměrně malým venkovským sídlem Harantovým na Pecce, o čemž ostatně svědčí i obsah svrchu citovaného zámeckého inventáře.

<sup>111</sup> Viz Zikmund Winter, *Měšťanské libráře v 15. a 16. věku* (ČČM 66, 1892, 65 ad., 281 ad.).

<sup>112</sup> Obsáhlý titulní list tohoto díla zní: *Putowanj aneb | Cesta z Kra | -lowstwj Czeského do Města Benátek: Od- | tud po Moři do Země Swaté, země Jůdské a dále do Egypta | a welikého Města Kairu: Potom na Horu Oreb, Synaj a swaté | Panny Kateřiny, w pusté Arabij ležjící: | Na dwa Djly rozdělená: A | Od Vrozeného Pána Kryštofa Haranta | z Polžic a z Bezdružic a na Petce ec. Ržjmského Cýsaře geho | milosti Raddy a Komornjka, Léta 1598 stlatastně wykonaná | y také pěknými Figúrami ozdobená. || Gest při tom y krátké wypsánj některých Národůw a obyčejůw gegich, též Zemj, Kragin, Ostrowůw a Měst, y giných rozličných wěcý. | Cum gratia et privilegio Sacrae Caesareae Regiaeq. Majestatis. | Léta Páně: | MDCVIII. — Ke studjū jsem použil tištěného exempláře z r. 1608, který je uložen v univ. knihovně v Brně (sign.: MT 2/3434). Na tit. listě tohoto exempláře je poznámka perem: *Sum ex libris Wenceslai Cynthandae*. Viz Knihopis, čís. 2903.*

Původní vydání Harantovy Cesty se nalézá kromě exempláře v brněnském univerzitní knihovně ještě v těchto našich a zahraničních městech: Mladá Boleslav, Bratislava (evangel. lyceum), Brno (augustiniánský klášter), Bučovice (vlastivědné muzeum), České Budějovice (městská knihovna a knihovna kněžského semináře), Budyně (muzeum), Čáslav (muzeum), Domažlice (muzeum), Hlinsko (okres. muzeum), Holešov (muzeum), Jindřichův Hradec (zám. archiv), Hradec Králové (soukr. knihovna), Mnichovo Hradiště (valdštejnská knihovna), Klatovy (muzeum), Kroměříž (arcib. knihovna), Litoměřice (biskupská knihovna), Libochovice (muzeum), Litomyšl (býv. reál. gymnasium), Litovel (býv. reál. gymnasium), London (British museum), Mělník (muzeum), Vysoké Mýto (muzeum), Nymburk (muzeum), Osek (klášterní knihovna), Nová Paka (muzeum, neúplné), Plzeň (městská knihovna), Polička (muzeum), Praha (univ. knih., sign.: 54 C 21, neúplné, klášter. knihovna na Strahově, Lobkovická knihovna, františkánský klášter, městská knihovna), Prostějov (muzeum), Rokycany (muzeum), Roudnice (lobkovická knihovna), Strakonice (muzeum), Tábor (býv. reál. gymnasium), Telč (muzeum), Teplá (klášterní knihovna), Třebíč (muzeum), Ústí nad Orlicí (muzeum), Wien (Nationalbibliothek) a Wrocław (městská knihovna).

Harantův cestopis vydal ve zkráceném a jazykově upraveném prepise Karel Jaromír Erben jako 48. číslo spisů Českého musea v Praze 1854–1855 (Staročeská bibliotheka, čís. IV; předmluva je datována v Praze v měsíci březnu 1854). Erbenova edice není kritická a úplná. Z textu byly vypuštěny některé méně podstatné citace řecké a latinské, jako např. zpěvy, modlitby, statuta a listiny, zvláště takové, které jsou tu ještě jednou přeloženy do češtiny. Harant s oblibou používal cizích slov. Erben je nahrazuje českými výrazy a pod čarou poznamenává, které z nich nahradil českým překladem. Opravuje také některé pravopisné chyby, přechodníky, příčestí atd. Vynechává také téměř všechny dřevoryty, až na obraz Jerusáléma; dokonce vypustil i Harantův motet *Qui confidunt in Domino*.

Německý překlad Harantovy Cesty pořídil bratr Kryštofův Jan Jiří Harant st. teprve roku 1638, tedy 30 let po českém vydání Harantovy Cesty (1608). Tiskem byl vydán zásluhou Kryštofa Viléma Haranta, synovce Harantova, v Norimberce

dne 10. dubna 1678 u Wolfganga Moritze Endtera. Titulní list norimberského vydání zní: *Der | Christliche Ulysses, | Oder Weit-versuchte Cavallier, | Fuergestellt | In der Denckwuerdigen Bereisung | So wol deß | Heiligen Landes, | Als vieler anderer morgenlaendischer Provinzen, | Landschaften und beruehmter Staedte: | Welche, mit sonderbarer Curiositaet und klueglicher Bemerkung | aller solcher fremden Oerter und Einwohner mancfaltigen wunder- | seltsamen Gebrauchen, Sitten, Natur- und Eigenschafften, wie auch andrer | Denck- und Schauwuerdigkeiten, der zwar lang allbereit in Gott ruhende, | Hoch- Wolgeborne Herr | Herr Christoph Harant, Freyherr von Polschiz und | Weseriz auf Pezka etc. Ihro Roem. Kaiserl. Majestaet Rath und | Kaemmerer etc. im Jahr 1598, ruehmlich vollenbracht; auch alle | Begebenheiten, Vorfaelle und Anmerkungen derselben in eine Zweygetheilte | Historische Erzehlung aus eigener augenscheinender Erfahrung verfasst und nebst Beyfuegung | mancher schönen zur Erlaeuterung dienender Figuren anfangs selbst in Boehmischer | Sprache ordentlich glaub- und grundrichtig beschrieben: Folgendis hernach aber dessen leiblicher Herr Bruder, | Der Hoch-Wolgeborne Herr | Herr Johann Georg Harant etc. im Jahr 1638 | aufs fleissigste geteutschet: | Und nunmehr endlich der Hoch-Wolgeborne Herr | Herr Christoph Wilhelm Harant, Freyherr von Polschiz und | Weseriz, Herr zu Stoeckbach, Ihro Roemischen Kaiserl. Majestaet wuerck- | licher Kaemmerer general Feld-Wachtmeister und Obrister ueber ein Regiment Kuerassierer zur Ergetzung deß Teutschen Lesers zum Druck befoerdert | Nuernberg | Gedruckt bey Wolfgang Moritz Endter | Anno MDCLXXVIII. Str. 881 a rejstříky (37 str.).*

Výtisk je věnován císaři Leopoldovi I. Kniha je uložena v UK v Praze, sign.: 51 B 51. Na tit. listě je poznamenáno přem: *Catalogo Collegij | Societatis Jesu Egra | inscriptus 1704*. Rukopis německého překladu Harantovy Cesty byl sepsán v podobě rodinného památníku a ve formátu malého kvartu. Papír je tuhý, písmo výrazné a pečlivé, vesměs psané jednou rukou. Vazba je provedena v černé kůži se zlatými rytými ornamenty arabeskové kresby. Rukopis zdobí kolorované ruční kresby. Podobně jako české vydání, také německý překlad má portrét autora díla, a to hned ve dvojnásobném vyhotovení: jednou v rytině, podruhé v kresbě. Oba portréty jsou kolorované. Tyto portréty jsou méně dokonalé než portrét v českém vydání, i když jsou zhotoveny podle něho. Původní autor portrétu, rytec, se podepsal S. C. M. *sculptor Aeg. Sadeler ad vivum delinaevit*. Kopista tohoto originálu se pokusil, aby pracně zachytil aspoň Harantovu podobu. Pečlivé vybavení rukopisu, kolorované kresby a erby – to vše svědčí o tom, že Jan Jiří Harant st. nepochybně na tištěné zveřejnění svého překladu. Také věnování Rudolfovi II. bylo ponecháno v rukopisné verzi německého překladu, kdežto v tištěném vydání z roku 1678 bylo věnování Cesty adresováno císaři Leopoldu I. Rovněž titul knihy je věrně přeložen podle českého originálu. Liší se jen doložkou tohoto znění: „*Wie auch hernach von seinem leiblichen Bruder Johann Georg Harant etc. Anno 1638 aus der böheimischen Sprache ins Teutsche transponiret und versetzt.*“ Německé tištěné vydání má volnější překlad původního českého titulu, zatímco překlad vlastního textu knihy se přidržuje věrně českého originálu až na tu a tam se vyskytující gramatické chyby, které opravuje; také některé bohemismy se snaží vymýtit.

Rukopis měl jako přílohu genealogický strom s erby harantovského rodu a sedm zvláštních listů, na nichž bylo 27 větších a menších erbů, provedených barevně. Rodokmen, který byl přiložen k německému životopisu Harantovy, jehož autorem byl Jan Jiří Harant st., je patrně tentýž rodokmen s vykreslenými barevnými erby, který jsem našel v městském vlastivědném muzeu v Čáslavi. Rodokmeny na volných listech uvádí v genealogických tabulkách Ed. Schebek v článku *Aus dem Leben des böhmischen Freiherrn Chr. Harant v. Polnitz u. Weseritz erzöhlt von dessen Bruder Joh. Georg Harant von Polnitz u. Weseritz* (in: *Mittheilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen XII, Praha 1874, 275–7*). Rukopis německého překladu Cesty má jednu kapitolu, která není obsažena v tištěném exempláři. Tato kapitola přináší nové údaje o životě a zkušenostech, jež si přinesl Harant ze své cesty. Popisuje také události po návratu svého bratra ze Svaté země až do roku 1621.

Z novějších českých edicí a výborů Harantovy Cesty uvedme aspoň tyto: Pro školní potřebu vydal výbor z Harantova cestopisu Karel Hrdina pod názvem *Kryštofa Haranta z Polžic a Bezdružic cesta po Egyptě. Výbor z druhého dílu*

jeho putování aneb Cesty z království českého do Benátek (vyšlo Vybraná díla. Kniha české souvislé školní četby s poznámkami, sv. VI., Praha 1926). V úvodu k tomuto výboru zužitkoval Hrdina mimo jiné též knížku Františka Tischera o Hefmanu hr. Černínovi z Chudenic (Praha 1903). Nověji vydal cestu Josef Dostál v ELKU (Praha 1948) a nejnověji vyšel výbor z Cesty v Národní kle- notnici (Čtenářská obec čl. spisovatele, Praha 1950). Velké množství ukázek a populárních zpracování cituje Čeněk Zíbrt v soupise harantovské literatury v Bibliografii české historie I (Praha 1890, 363–364). V zahraniční literatuře vy- dali výbory a výtahy z Cesty tyto autoři: Malte Brun, *Nouvelles Annales des voyages* II, 1819, 87–96; Westermanns *Monatshefte* 1869 (únor); A. H. Wra- tislav, *The Adventures of a Bohemian nobleman in Palestine and Egypt in the reign of Queen Elisabeth* (in: Rogers Transactions of the Royal Historical Society, London 1874, III, 346–371). Další odkazy na literaturu, která se zabývá Harantovou Cestou v cizojazyčné literatuře, najdeme v bibliografické příručce palestinoграфické literatury, kterou vydal Reinhold Röhricht s názvem *Bibliotheca geographica Palaestinae* (Berlin 1890). Röhricht uvádí Harantův cestopis na str. 220, čís. 811. Viz též další dva Röhrichtovy spisy: *Die Deutschen im Heiligen Lande* (Innsbruck 1894) a *Deutsche Pilgerreisen nach dem Heiligen Lande* (Innsbruck 1900). Harantova Cesta byla v české odborné literatuře analyzována po stránce literární historické a jazykové (Matěj Ryppl, *Úvaha o cestopise Harantově*. Listy filologické a paedagogické 13, 1886, 257 ad.), zeměpisné (Justin V. Prášek, *Cesta Krystofa Haranta z Polžic a význam její pro historické poznání zemí východních*, ČČM 67, 1893, 132 ad. a Jozef Kinský, *Čeští cestova- telé I*, Praha 1961, 126 ad.), výtvarné (Em. Horský, *Kresby Krystofa Haranta z Polžic*. Český lid 15, 1906, 442 ad. a Čeněk Zíbrt, *Z památek českého umění dřevoryteckého*. Světozor 28, 1894, 510 ad.), přírodovědecké (Karel Pejml, *Ma- teria medica v cestopise K. Haranta z Polžic a Bezdržic*. Separát z Věstníku Svazu československého lékárnictva. Litomyšl, nedat.) a etnografické (Dušan Trávníček, *Etnografie v cestopise Kr. Haranta z Polžic a Bezdržic*. I. Severovýchodní Afrika, II. Asie (in: Zprávy anthropologické společnosti III, 1950, čís. 3 a 5, 35 ad., 72 ad.). Nejnověji pojednala o myšlenkové koncepci Harantovy Cesty Libuše Kroupová v práci *Humanistické prvky v „Cestopise“ Krystofa Haranta z Polžic* (dissert. Praha 1952–3, KU, strojopis, posuzovatelé J. B. Capek a Antonín Škarka). V cizojazyčné literatuře se zmiňují o Harantově cestopise Fr. Martin Pelzel, *Abbildungen böhmischer und mährischer Gelehrten und Künstler* (Praha 1777, III, 86), Johann Georg Grässe, *Lehrbuch einer allge- meinen Litterärsgeschichte aller bekannten Völker der Welt* (Leipzig 1837–1860, III, 1165–1166), Julius Petzholdt, *Anzeiger für Bibliographie und Biblio- thekenwissenschaft* (Dresden 1862, 287), Siegfried Kapper, *Ritter Harant's Orientalfahrt zu Ende des XVI. Jahrhunderts* (Deutsche Monatshefte 3, 1868, 486) aj. Tyto publikace uvádějí buď obsah nebo biografické údaje z literárněhistoric- kého hlediska.

- <sup>113</sup> Vydání Cesty z r. 1608 je vyzdobeno bohatým obrazovým materiálem, celkem 49 dřevoryty, které nakreslil Harant a zhotovil vynikající pražský rytec a kreslíř polského původu Jan Willenberg. Willenberg se narodil r. 1571 v Třebnici nedaleko Vratislavi, mládí prožil v Přerově, na sklonku 16. století pracoval pro tiskárnu louckého kláštera u Znojma. Od r. 1600 žil v Praze na Starém Městě, kde r. 1613 zemřel na morovou nákazu. Tento znamenitý kreslíř pevného rukopisu, pražská obdoba Hoogenberghova a Hoefnagelova, byl jedním z nejvýznamnějších výtvarníků v tehdejší Praze. Byl autorem výborného portrétu Rudolfa II. a rytin v Paprockého *Zrcadle slavného markrabství Moravského* (1593). Viz *Jana Willen- berga pohledy na města, hrady a památné stavby král. Českého z poč. 17. stol.*, vydal Ant. Podlaha a Isidor Zahradník (Praha 1900). Jak je vidět, i po této stránce volil Harant velmi šťastně. K prvnímu vydání Cesty je také přiložen zdařilý Harantův portrét, který vyryl slavný nizozemský rytec Jiljí Egidius Sadeler (1570–1629); žil od 1. 9. 1597 až do své smrti v Praze. Sadelerova rytina je uložena ve sbírkách pražského městského muzea. Podle této rytiny, jak již bylo svrchu řečeno, byl zhotoven norimberský portrét k německému vydání Cesty a pak por- trét, který vyryl Jan Balzer pro svou knihu *87 Abbildungen Böhmischer und Mährischer Gelehrten und Künstler* (Praha, nedat., rytiny pocházejí z let 1773–1782). Fr. Kožík (Kryštof Harant. Havlíčkův Brod 1964, 163–4) charakterizuje

portrét Harantův takto: „Kryštof Harant má na jeho (Sadelerově, pozn. J. R.) podobizně mužný obličej s mírně rozčuchaným vlasem nad vysokým čelem, pod vyklenutým nosem pevně k sobě tiskne odhodlané rty, věnčené vousy, má energický pohled, ale ve vráskách kolem očí a v celém výrazu je rovněž rys trpkosti a bolesti.“ Pod Sadelerovou rytinou je uvedeno Harantovo heslo „Virtus ut sol micat“ (Ctnost se třpytí jako slunce!), které je skryto v notovém kryptogramu:



Harant prý používal ještě jednoho, neméně krásného životního hesla. Zmiňuje se o něm Miloš Jiránek ve své knize *Dojmy a potulky* v esejí *Starý pán* (nově vyšlo v publikaci Miloš Jiránek, *Literární dílo*, v knižnici Pantheon, sv. 110, Praha 1936, 369). Toto velmi sympatické, a jak Miloš Jiránek říká, „zpuštěné“ heslo znělo takto: „Lidská závist, moje štěstí!“. Je sice podivné, že druhé Harantovo životní heslo se mně doposud nepodařilo zjistit v pramenném materiálu, který prošel mými rukama. Zda tu jde jen o pouhou domněnku nebo o skutečnost, dokumentárně ověřenou, lze opravdu dnes již těžko říci. Obsah tohoto druhého hesla však nasvědčuje základnímu, odbojnému a vzdornému rysu Harantovy povahy.

- <sup>144</sup> Kabátníkova Cesta vyšla v druhém vydání za redakce Justina V. P r á š k a (Praha 1894); nejnověji ji vydal Josef Dostál (1948). Prefátův cestopis byl podruhé vydán Fr. Faust. *Procházka* (1786). R. 1947 znovu vyšel v Praze v tiskové úpravě Karla Hrdiny. V předmluvě k čtenáři se Harant přiznává, že podrobně znal jak cestopis Kabátníkův, tak Prefátu z Vlkanova. Píše: „Z těch tedy příčin, naději se, což jsou dva moji krajané přede mnou, jeden jménem Martin Kabátník z Litomyšle, druhý Oldřich Prefát z Vlkanova, rodáč pražský, léta Páně 1546 a jiní mnozí slavní škriventí a cizozemci, o též cestě do země svatě sepsali a na světlo vůbec vydali, že to mému psívu málo ujmě a škoditi bude“ ... Nebo dále: „Kabátník, ač v těch zemích všech byl, v kterých i já, však jest je velmi jalově a nepodstatně vypsal, nic jiného nežli své příběhy oznamujíc, což veliké mého úmyslu, kterýž k tomu směřuje, aby v něm definici nahoře položené, strany peregrinac, ve všech artikulích za dosti se stalo, postačiti může...“ „Druhý (roz. Prefát z Vlkanova, pozn. J. R.) toliko v Zemi Svaté byl a půl cesty a pouti mé vykonal, takže polovici méně vypsal, jakž to srovnajíc jeden traktát proti druhému snadno poznati bude moci. A tak nápodobně, o komkoli jiném, kdyby se examinovati měl, shledá se rozdíil veliký, přečtení i paměti hodný“ (viz Cesta 1608, předmluva k čtenáři, Erben, str. XXI).

- <sup>145</sup> Již svrchu jsme poukázali, že dokonale ovládal kromě mateřštiny němčinu, italštinu, španělštinu, francouzštinu a latinu. Se zvláštním zájmem se zabýval studiem latiny, italštiny a španělštiny. Ve svém cestopisném díle dokonce prokázal znalost hebrejštiny a řečtiny, což svědčí též o jeho důkladném školení a sčtetosti zvl. v humanistické literatuře.

- <sup>146</sup> Z antických spisovatelů se ve své Cestě obrací citáty a odkazy na díla těchto autorů: Aischínés, Ambrosius, Athénaios, Cicero, Claudianus, Démostenés, Eutropius, Flavius Josefus, Galenus, Hérotot, Hieronimus, Homérus, Horatius, Justinus, Lucanus, Menandros, Ovidius, Plautus, Plinius, Polybios, Plutarchos, Publius Syrus, Xenofón, Seneca, Silius Italicus, Statius, Strabon, Theofrastus, Thukydidés, Valerius Maximus aj. Nebyli mu také neznámí pozdní latinští spisovatelé, jako např. Orosius, Paulus Nolanus, Řehoř Tourský nebo Solinus. Dokonce uvádí citáty z byzantských spisovatelů. Z nich se objevují v Cestě tato významná jména: Laonikos Chalkondylas, Niketas Akominatos, Prokopios, Suidas a Zonaras. Dovolává se také nejvýznamnějších historických spisů, např. děl Polydorových z anglických dějin, z francouzských dějin zase prací Bernarda Gírarda a Tiliových, burgundských dějin Heuterových, belgických dějin Guicciardiniových, letopisů basilejské obce. Zná spisy o vývoji rytířského stavu, literaturu o společenském chování, obřadnictví, dvorské službě, rytířském mravu. Tyto znalosti zase nepochybně opřel o své zkušenosti, které získal za svého pobytu na arcivévodském dvoře v Innsbrucku. Sledoval také literaturu o zámořských plavbách, byl dobře obeznámen s objevy cizích zemí a s přírodovědeckým bádáním, i když podléhal často dobově módním pověrám a paradoxním názorům. Byl informován o bohatých a podivu-

hodných východních zemích, což dokládá hojnou literaturou až k Marco Polovi. Cituje cestopisná díla a zprávy Rudolfa Kirchera z r. 1350, dovolává se Breitenbachova výpisu o cestě falckraběte Alexandra z r. 1483, dále Štěpána Gumpenberka z let 1449–1450, Jana Schwallarta, opata Ursperského, Hanse Werli von Zimmern z let 1483–4 (cestopis Werliho vyšel tiskem ve sbírce *Bewehrtes Reissbuch des heiligen Landes* (Nürnberg 1659) a v něm byly také uveřejněny cestopisy dominikána Brocarta, hr. Solmse, Breitenbacha, hr. Löwensteina, Wormbsera a Jana Helfricha z r. 1565) a Wolfganga Weissenburka z r. 1532 a Jakuba Wormbsera (Wormského). Dokonce uvádí tehdy nejnovější cestopisné dílo Adrichomiovo *Jerusalem sicut Christi tempore floruit, et suburbanorum insigniorumque historiarum ejus brevis descriptio*, které vyšlo tiskem r. 1584 (tedy 14 let před Harantovým cestopisem). Toto dílo bylo r. 1592 přeloženo do češtiny Danielem Adamem z Veleslavína. Odtud pramenily také Harantovy výborné topografické znalosti.

<sup>117</sup> Na tuto skutečnost upozorňuje Matěj Ryppl ve svrchu cit. Úvaze o cestopisu Harantově (Listy filologické 13, 279 ad.).

<sup>118</sup> Poněkud jiného mínění je Bohuslav Balbín, který píše: „*Christophorus Harant de Polczicz, nobilissima apud nos Equitum prosapia genitus typis expressit suam ad montem Sinaÿ & ad sepulchrum Domini peregrinationem bohemico idioma, & stylo cultissimo, in eo libro non contentus sua adferre, omnes locorum, quae vidit, antiquitates & origines diligenter percensuit. Audivi saepe numero Viros doctissimos summe optantes, ut aliquis ex Bohemia laborem hunc susciperet & Harantii librum germanice aut latine transferret! scio laborem placiturum omnibus iis, qui laudabili studio alliarum nationum mores & urbes, aliasque ejusmodi digna scitu cognoscere cupiunt.*“ (*Bohemia docta, opus posthumum, editum, notisque illustratum ab Raphaelae Ungar ... Pars II, Pragae MDCCLXXVIII*, str. 103–104). Viz Josef Šimek, *Balbín a jeho Bohemia docta* (ČM 61, 1887, 259 ad.).

<sup>119</sup> Dokumentárnost svého cestopisu doložil několikrát i sám Harant. Ve své *Cestě* píše, že při návštěvě božího hrobu „*jsme mohli každý, kde se mu líbilo, po kostele se procházeti a já maje ingoust aneb černidlo s sebou, spisoval jsem sobě věci výš i níže poznamenané dosti obšírně, a to jsem do vlasti své s velkým nebezpečenstvím přivezl!*“ (*Cesta 1608, I. 174; Erben I, 131*).

Jak empirické a namnoze kritické bylo stanovisko Harantovo při sepisování jednotlivých událostí, o tom svědčí zase tento jeho výrok: „*Pročež k té práci s tím ohlášéním přistupuji: že nic o své újmě a z svého mozku nepíši, než to, nač jsem se, byv blíž těch všech krajin a s větším počtem lidí z těch krajin rodilých i odjinud, v nich živnost vedoucích, vypyatí a s jinými hodnověrnými škríbenty, kteříž o tom nemálo vypisují, srovnati mohl!*“ (*Cesta 1608, II, 4–5; Erben II, 8*).

<sup>120</sup> V jednotlivých citaích z Harantova cestopisu vždy nejprve uvádím původní znění *Cesty* z r. 1608 a současně odkazuji na edici Erbenovu z r. 1854–5.

<sup>121</sup> O těchto problémech podrobně hovořím ve své práci *Stilprobleme der italienischen Monodie* (Praha 1965, zvl. na str. 202 ad.).

<sup>122</sup> O benátském uměleckohistorickém problému a o benátské koloristické hudební škole se podrobně zmiňuji ve své svrchu citované knize *Stilprobleme der italienischen Monodie* (Praha–Brno 1965, 206 ad.).

<sup>123</sup> *Cesta 1608 I, 20; Erben I, 17.*

<sup>124</sup> *Cesta 1608 I, 32; Erben I, 27.*

<sup>125</sup> *Cesta 1608 I, 41–2; Erben I, 35–6.*

<sup>126</sup> *Cesta 1608 I, 54; Erben I, 45.* Papež Kliment VIII. (Ippolito Aldobrandini, 1536–1605), znamenitý znalec práva, obstaral revizi misálu a pontifikálu, dal 1592 pořídit nové vydání *Vulgáty* (tzv. Clementina). Vedl proces proti Giordano Brunovi.

<sup>127</sup> *Cesta 1608 I, 70; Erben I, 59.*

<sup>128</sup> O provozování hudby na lodích v 17. a 18. století za mořské plavby pojednává velmi zajímavá a dokumentární studie, kterou napsal Jan Bouws (Amsterdam) s názvem *Die Musikpflege bei den holländischen ost- und westindischen Kompagnien* (Mf 10, 1957, seš. 2, 272 ad.). Týká se zvláště první a druhé poloviny 17. stol. Také na anglických lodích byla provozována hudba. Šlo tu především o duchovní hudbu (zpěvy), hudební hry, nástrojovou hudbu (Tafelmusik), taneční hudbu se zpěvy, dále hudbu, kterou provozovali trubači a bubeníci (tympánisté). Jako prameny sloužily autorovi staré cestopisy, lodní deníky („*Daghregister*“), Reissjournaly holandských loďních společností, které jsou tu podrobně citovány

- a excerptovány. Je to studie svého druhu opravdu jedinečná, poněvadž této hudbě nebyla dosud věnována v musikologické literatuře soustavná pozornost
- 129 *Cesta 1608 I, 63; Erben I, 51.*
- 130 *Cesta 1608 I, 77; Erben I, 62.*
- 131 *Cesta 1608 I, 82; Erben I, 66.*
- 132 *Cesta 1608 I, 87; Erben I, 71.*
- 133 *Cesta 1608 I, 134; Erben I, 110.*
- 134 *Cesta 1608 I, 177, 205, 275–6; Erben I, 133, 155, 209–10.*
- 135 Jde tu o nápěv známého hymnu *Vexila regis prodeunt.*
- 136 *Cesta 1608 I, 142–144; Erben I, 116.*
- 137 *Cesta 1608 I, 176; Erben I, 132.*
- 138 *Cesta 1608 I, 145 a 147; Erben I, 117.*
- 139 *Cesta 1608 I, 152–154; Erben I, 121.*
- 140 *Cesta 1608 I, 157; Erben I, 122.*
- 141 *Cesta 1608 I, 163; Erben I, 127.*
- 142 *Cesta 1608 I, 165; Erben I, 127.*
- 143 *Cesta 1608 I, 169; Erben I, 129.*
- 144 *Cesta 1608 I, 171; Erben I, 129.*
- 145 *Cesta 1608 I, 208; Erben I, 157.*
- 146 *Cesta 1608 I, 251; Erben I, 191.*
- 147 *Cesta 1608 I, 262; Erben I, 195 a 198.*
- 148 *Cesta 1608 I, 275–6; Erben I, 209–10.*
- 149 *Cesta 1608 I, 283; Erben I, 215.*
- 150 *Cesta 1608 II, 32; Erben II, 30.*
- 151 *Cesta 1608 I, 398; Erben I, 294.*
- 152 *Cesta 1608 I, 64; Erben I, 52.*
- 153 Claudius Aelianus byl rodák z Praeneste, starověkého města v Latii. Žil v 3. století n. l. v době římského císaře Heliogabala (218–222), který se vlastně nazýval Varius Avitus Bassianus. Aelianus byl jeden z žáků Pausaniových.
- 154 *Cesta 1608 I, 32; Erben I, 66.*
- 155 *Cesta 1608 II, 59; Erben II, 51.*
- 156 *Cesta 1608 II, 184; Erben II, 150.*
- 157 *Cesta 1608 II, 213; Erben II, 171.*
- 158 *Cesta 1608 II, 81; Erben II, 67.*
- 159 Johannes Leunclavius (též Loewenklau, Lewenklai, Lewenklaw, Loewenklaen, Leunclaius) pocházel z Amelbeuren ve Vestfálsku, kde se roku 1533 narodil. Byl dějepisec, orientalista a filolog. Na studiiích ho podporoval Karel st. z Žerotína a dokonce jej hostil na svém zámku v Náměšti. Leunclavius byl Žerotínovým průvodcem na jeho cestách. Roku 1591 vydal tiskem *Historiae Musulmanae Turcorum*, předtím r. 1590 vyšla tato kniha také v německém znění s názvem „*Hansen Löwenklau's Neue Chronika türkischer Nation*“, česky v překladu Jana Kocína z Kocínětu a Daniela Adama z Veleslavína s názvem *Kronyka nová o národu tureckém* ... (2 díly, v Starém Městě Pražském u D. Adama z Veleslavína, 1594). Viz Knihopis, čís. 4823. Podle všeho používal Harant tohoto českého znění Leunclaviovy knihy.
- 160 *Cesta 1608 II, 272 ad.; Erben II, 211 ad.*
- 161 *Cesta 1608 II, 280; Erben II, 218.*
- 162 *Cesta 1608 II, 291; Erben II, 228.*
- 163 *Cesta 1608 II, 96; Erben II, 80.*
- 164 *Cesta 1608 II, 103; Erben II, 85.*
- 165 *Cesta 1608 I, 378; Erben I, 277.*
- 166 *Cesta 1608 II, 159; Erben II, 128.*
- 167 *Cesta 1608 II, 269; Erben II, 210.*
- 168 *Cesta 1608 II, 321; Erben II, 210.*
- 169 Eliáš Nysselus se narodil v Trutnově, studoval ve slezské Svídnici, roku 1604 odešel na školu v Hradci Králové. Roku 1605 vyučoval na škole v Novém Městě n. Metují, roku 1607 stal se bakalářem, působil na škole u sv. Mikuláše na Malé Straně v Praze, roku 1609 vyučoval na škole u sv. Jiljí na Starém Městě Pražském. Mistrem byl jmenován 27. 4. 1610. R. 1611 byl duchovním v Hradci Králové. Zemřel r. 1613 nebo 1614. Dnes známe pět jeho samostatně vydaných spisů a většinou počet drobných příspěvků. Kromě spisu *Tropaeum* z r. 1608 nejsou zatím doloženy



- jiné jeho styky s Harantem. Tento spis je uložen v NUK v Praze (sign.: 50 F 102/ přív. XVIII).
- <sup>170</sup> Předmluva, neustránkováno. Též Erbenovo vydání *Cesty*, str. VIII. Viz Antonín Truhlář, *Politia historica M. Daniela Adama z Veleslavína* (ČČM 59, 1885, 346 ad.).
- <sup>171</sup> Jiří Carolides z Karlsperka (1569–1612), nejstarší syn Karla Mělnického, studoval na pražské universitě, kde se stal bakalářem a doktorem práv. Působil jako pisář Nového Města Pražského, pak jako řádný soudce a veřejný císařský notář. Pro své básnické nadání byl jmenován císařem Rudolfem II. dvorním básníkem.
- <sup>172</sup> Jiří Bartholdus Pontanus (zemř. 1614), rodem z Mostu (odtud se nazýval Pontanus), studoval filosofii a teologii u jezuitů v Praze. Roku 1581 prohlášen magistrem. V letech 1575–79 byl učitelem kněžského dorostu v klášteře v Louce u Znojma. R. 1580 odešel do Prahy, kde pobýval ve Strahovském klášteře. Tam napsal a také dokončil velké dílo *Vita Hroznotae, fundatoris monasterii Teplensis* (vyšlo tiskem r. 1586). Zastával také funkci tajemníka arcibiskupa Martina Medka. Roku 1583 byl zvolen kanovníkem metropolitní kapituly v Praze a roku 1586 se stal kapitulním děkanem a současně byl poctěn císařem Rudolfem II. vavřínovým věncem (*poeta laureatus*). Roku 1588 povýšen do šlechtického stavu s přídomkem z Breitenberku. R. 1589 byl jmenován papežem hrabětem sv. paláce a lateránského dvoru (*comes Palatinus*), r. 1594 zvolen kapitulním proboštem. Současně zastával funkce olomouckého a budyšínského kanovníka. Vydal tiskem několik homiletických sbírek, básnické spisy, které jsou psány latinským, německým i českým jazykem.
- <sup>173</sup> Godefridus S. Steeghius (též Stechius, Steegh, správně Versteegh) se narodil někdy v 2. polovině 16. století. Pocházel z nizozemského Amersfoortu. Po studiích v Lovani, Montpellieru a v Pise byl městským lékařem v Nijmegen, pak osobním lékařem würzburškého biskupa Julia a od roku 1606 císaře Rudolfa II., který si ho velmi oblíbil. Rudolf II. mu propůjčil titul císařského komorníka. Vedle četných latinských lékařských spisů psal také příležitostně básně. Kusá životní data o Steeghovi uvádí Friedel Pick v monografii *Johannes Jessenius* (Leipzig 1926).
- <sup>174</sup> O Mikuláši Libencovi se mně nepodařilo zjistit jeho životní data. Jde tu asi o méně významnou postavu, která podstatněji nezasáhla do českého humanistického básnictví 16. a 17. století.
- <sup>175</sup> Německé znění českého Libencova sonetu je otištěno v druhém německém vydání *Cesty* s názvem *Der Christliche Ulysses oder Weit-versuchte Cavallier* (Nürnberg 1678) v této přetlumočené podobě:

#### Sonnet.

*Nun findet zur Genug'in Büchern solche Sachen,  
sowie sie wunderbar auch wol zu lesen sind:  
Doch sey dem wie ihm woll, so sieht man nicht geschwind  
dergleichen durch den Druck sich an die Sonne machen.  
Wie oft hat sich gewagt, fast in des Todes Rachen,  
Herrn Harants Helden Mut, wann tobten Meer und Wind,  
durch wüste Land und Leut, dergleichen man nicht sind,  
da Staub war seine Speis, der Tranck aus trüben Lachen?  
Dies alles macht' Ihm leicht die reine Gottes-Liebe  
zu sehen was übrig noch von erster Zeit her bliebe  
zu leben, wo Gott starb. Die Staats- und Weisheit-lehren,  
die er hat da und dort höchstweislích angeführt  
und was er sonstn wust aus andern mit berührt,  
dies wird ein Leser Ihm zu Lust und Nutzen kehren.*

*Nicolaus Liebenetz sonst  
Marschick genannt.*

- <sup>176</sup> Martin Aquila, rodem z Chýnova, navštěvoval školy v Kutné Hoře, kde roku 1612 disputoval u Melichara Colidia *Theses ex nono decalogi praecepto* (1612). Pak studoval v Praze, kde se stal roku 1615 bakalářem na základě svrchu uvedené bakalářské disputace. Později mu bylo svěřeno řízení školy v Rychnově n. Kn., též v Litomyšli, ale válečné nepokoje roku 1619 ho přinutily, aby se vrátil opět

do Rychnova, kde zanechal své učitelské dráhy. Mistrem byl jmenován roku 1619. Na přímluvu rychnovského faráře Matěje Crocina Chrudimského byl přijat za rychnovského souseda. Ve svém spise *Oratio* se obrací Aquila k svým příznivcům a věnuje jim tuto disputaci jako předním znalcům tehdejších politickoprávních problémů. Věnování je psáno v próze a datováno v Praze dne 19. července 1615.

- <sup>177</sup> O Harantovi skladateli vyšly v české hudebněhistorické literatuře dosud tyto práce a studie: Zdeněk Nejedlý, *Skladby Krištofa Haranta z Polžic* (Zvon 5, 1905, čís. 11, 176); Karel Stecker, *Krištof Harant z Polžic* (zvl. otisk z jubilejního památníku zpěv. spolku Hlasoň, Nová Paka 1909); Zdeněk Nejedlý, *Krištof Harant z Polžic 1621–1921* (Hudební knihovna čas. Smetana 32, Praha 1921); Emil Hula, *Krištof Harant z Polžic a Bezdrůžic. K 300. výročí popravu na Staroměstském náměstí* (HV 2, 1921, čís. 6, 81–2); J. C. Sychra, *Harantovo moteto Qui confidant. Ze vzpomínek J. C. Sychry* (C 47, 1921, 8 ad.). Nejnověji Jiří Berkové c, *Krištof Harant, hudební skladatel český* (disert., Praha 1951, strojpis).

Z cizojazyčné literatury:

Rudolf Quoička, *Christoph Harant von Pölschitz und seine Zeit. Ein Kapitel aus der böhmischen Musikgeschichte der Renaissance* (Mf 7, 1954, 414 ad.). Práce Quoičkova trpí neobjektivností a nesprávnými vědeckými hodnotícími kritérii české hudby 16. a 17. století.

- <sup>178</sup> Viz Jan Ráček, *Krištof Harant z Polžic a jeho doba. I. díl: Doba, prostředí a situace* (Brno 1970, zvl. na str. 32–34 a 112). Zde jsem také uvedl nejvýznamnější odbornou literaturu k tomuto problému.

- <sup>179</sup> Náзву mutet např. používá Harant ve své *Cestě 1608 I*, 398; Erben I, 294.

- <sup>180</sup> Viz Dobroslav Orel, *Franušův kancional z roku 1505. Příspěvek k vývoji notace a k dějinám zpěvu jednohlasého i vícehlasého doby Jagelovců v Čechách* (Praha 1922), t ý ž, *Počátky umělého vícehlasu v Čechách* (in: Sborník filosofické fakulty university Komenského, Bratislava 1922) a t ý ž, *Die Stilarten der Mehrstimmigkeit des 15. und 16. Jahrhunderts in Böhmen* (in: Festschrift für Guido Adler, Wien 1930, zvl. otisk).

Nejnověji pojednal o českém motetu Jaromír Černý ve studii *K nejstarším dějinám motetu v českých zemích* (in: *Miscellanea musicologica* XXIV, Universita Karlova, Praha 1971). Autor tu zpracovává latinská moteta, která vznikla na české půdě v časovém rozmezí od 14. do třetiny 16. století. I když se autor snaží prokázat, že v nich nedošlo ke slohovému zpoždění za tehdejší evropskou motetovou produkci, přece výsledky jeho šetření svědčí spíše o opaku. Nedá se přece zastít jejich archaický charakter nebo jejich anachronický notační systém. Černý tu mluví o evropském univerzálním slohu tak, že česká latinská moteta jsou výslednicí tehdy vládnoucího evropského stylu. Přitom Černý píše: „*Jsem přesvědčen, že Čechy ve druhé polovině 14. století a v 15. století nebyly jen odkladištěm archaického vícehlasu západní provenience, nýbrž že přiměřené kulturně historické situaci samostatně rozvíjely cizí podněty, a že v určitých příhodných dobách se stávaly i ohniskem nové bohaté tvorby, jež se šířila též do okolní Evropy*“ (str. 39). Dále podotýká: „*Zdá se dokonce, že před polovinou století* (rozumějí 15. století, pozn. J. R.) *je nutno předpokládat rozsáhlejší recepci polyfonie nizozemského stylu a vznik jí ovlivněných českých skladeb, jichž celá řada později shromážděna v rkp. Speciálníku. V této době pronikají moteta z českého repertoáru do cizích pramenů*“ (str. 41). Toto jistě směle tvrzení by se musilo ještě prokázat podrobným srovnávacím studiem a slohovou analýzou motetového útvaru, který vznikl v českých a evropských zemích v údobí od 14. do 16. století.

Přibližně stejného názoru je Jitka Snížková, která ve svých studiích o českém motetovém a mešním vícehlasu zastává mínění, že české vícehlasé skladby se vyvíjely ruku v ruce s nizozemským vícehlasem. Dokazuje to na rukopisném prameni sborového vícehlasu z kostela sv. Jakuba v Kutné Hoře, jenž vznikl patrně na sklonku 16. století (pramen není datován). Podle Jitky Snížkové pochází asi z roku 1585. Dnes je uložen v hudebním oddělení NM, sign. 151/55. Skladby jsou notovány v bílé menzurální notaci. Rukopis obsahuje 11 mší, z nichž pouze dvě jsou anonymní. Ostatní pocházejí od Giulia Belliho, Giorgia Floriho, Ch. Luytona, Ph. de Monte, Jac. Regnarda a Ph. Schöndorffa. Sborník dal pořídit Sigismund Kozel à Reysental (nar. 1540). R. 1586 byl hofmeistrem kutnohorských dolů a r. 1594 založil v tamním kallišnickém kostele sv. Jakuba školu. Sborník vznikl pravděpodobně pro zahraniční občany podobně

jako *Smiškovský graduál* pro skupinu bavorských přistěhovalců, kteří byli tehdy v Kutné Hoře zaměstnáni. Kutnohorský rukopis je významný dokument, který obsahuje úplné znění mešních skladeb cizích skladatelů z pražského rudolfinského okruhu. Je zároveň dokladem toho, jak převážně kališnické město žilo v jakési symbióze s ryze katolickou hudbou. Také v pražském *Graduale latino-bohemicum* z r. 1576 (v Národní a univerzitní knihovně v Praze, sign. XI B 1) se objevuje mezi skladbami českých autorů *Officium super Levavi oculos meos* od Jac. Galluse-Handla z r. 1578. Jitka Snížková uzavírá svoji studii o obou pramenech slovy: „Die humanistischen und neokalixtinischen Kreise in Prag, sowie auch in den anderen Städten Böhmens pflegten die mehrstimmige Musik und hatten enge Verbindungen zu ausländischen Künstlern“ (Jitka Snížková, *Einige Bemerkungen zur Mehrstimmigkeit in Böhmen. Das Chorbuch aus Kutná Hora und das Graduale latino-bohemicum aus Prag* (in: Mf XXIV, 1971, seš. 3, 278 ad.). Viz též Jitka Snížková, *Le motet tchèue 1570–1620* (in: *Musica antiqua Europae Orientalis*, Bydgoszcz 1989, 35), t á ž, *Prispevek k odnosom Jacobusa Gallusa Handla do Prage* (in: *Muzikološki zbornik VI*, Ljubljana 1970, 12 ad.).

<sup>181</sup> Již v 15. a ještě mnohem důsledněji v 16. století se skladebný útvar mše uplatňuje nejen jako kompozice ryze liturgické povahy, ale jako samostatné umělecké dílo.

<sup>182</sup> K dějinám kantofirmální techniky viz tuto základní literaturu: A. Thürlings, *Die soggettí cavati dalle vocali in Huldigungskompositionen* (in: *Kongreß-Bericht*, Basel 1908), Arnold Schering, *Die niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquins* (Leipzig 1912), Paul Blaschke, *Der Choral in Heinrich Isaaks Choralis Constantinus. Ein Beitrag zur Geschichte der Cantus Firmus-Technik* (disert., Breslau 1926, strojopis), Hermann Zenck, *Zarlinos „Istitutioni harmoniche“ als Quelle zur Musikanschauung der italienischen Renaissance* (ZfMw 12, 1929, 540 ad.), Leo Schrade, *Von der „Maniera“ der Komposition in der Musik des 16. Jahrhunderts* (ZfMw 16, 1934, 3 ad., 98 ad., 152 ad.), F. H. Sawyer, *The Use and Treatment of canto fermo by the Netherlands School of the Fifteenth Century* (PAMS 63, 1937), Edgar H. Sparks, *Cantus-firmus Treatment in Fifteenth-Century Musik* (disert., Univ. of California at Berkeley 1950), Jacquelyn Anderson Mattfeld, *Cantus firmus in the Liturgical Motets of Josquin des Prez* (disert., Yale University 1959), Ludwig Finscher, *Zur Cantus firmus – Behandlung in der Psalm-Motette der Josquinzeit* (in: Hans Albrecht in memoriam, Kassel 1962, 55 ad.) a E. H. Sparks, *Cantus firmus in Mass and Motet, 1420–1520* (Berkeley and Los Angeles 1963).

<sup>183</sup> Literatura k problému parodizace daných mešních kantofirmálních modelů je značně rozsáhlá. Jeden z prvních, kdo se zabýval otázkou zužitkování hudebních parodií kantofirmálních melodických modelů v mešní tvorbě 16. století, byl Paul Amadeus Pisk v práci *Das Parodieverfahren in den Messen des Jacobus Gallus* (disertace u Guida Adlerera, Wien 1916; později byla otištěna ve zkráceném znění v StzMw 5, 1918, 35 ad.). Z ostatní literatury cituji aspoň práce základního významu: Manfred Heise, *Zum Wesen und Begriff der Parodiemesse des 16. Jahrhunderts* (disert., Innsbruck 1956, strojopis), René Bernhard Lenaerts, *Parodia, Reservata-kunst en muzikaalsymbolisme* (in: *Liber amicorum Ch. van den Borren, Anvers 1964*, 107 ad.), Georg Albert Michael, *The Parody Mass Technique of Philippe de Monte* (disert., New York University 1959) a Howard Brown, *The Chanson Spirituelle, Jacques Buus and Parody-Technique* (JAMS 15, 1962, čís. 2, 145 ad.).

<sup>184</sup> Výstižně to kdysi řekl Vítězslav Nezval: „Bez teorie to nejde, ale nelze teorii strčit do cesty jako kámen, na který najedeme. Teorii musíme mít v mozku, v rukou a každém nervu, potom musíme na teorii zapomenout a musíme jít a dělat citem, zatímco rozum máme jasně poučen. Potom uvidíme, že právě umění od věků do věků tohle dělalo. Nerodí se jinak, než se rodilo před sto lety, a přece výsledek toho, co se rodí, je hodně jiný, je třeba poučit se z teorie, mít to v sobě, ale nechat to rozpusit v celé své bytosti, pak psát bez vymýšlení.“ (Viz Vít. Nezval, *Moderní poesie*, sv. I, Praha 1958, str. 58).

<sup>185</sup> Přiznám se, že dlouholetý obdivný styk s dílem Harantovým snad zbavil moje hodnotící kritéria důsledného objektivního pohledu, ale to je už úděl každého historika, tím spíše uměleckého historika, který si oblíbil a doslova se zahleděl do životního a tvůrčího procesu svého postupně zobrazovaného hrdiny. Přitom

se musí usilovně snažit, aby tento svůj subjektivní postoj omezil na minimum, a to na základě správně volené techniky a tím ovšem na základě správně volené pracovní metody. Již na počátku své vysokoškolské činnosti jsem zdůrazňoval, že správně volená ekonomie pracovní, její technika a metoda jsou nezbytnými atributy jakékoli tvořivé vědecké práce. Dovolte mně, prosím, abych ocitoval to, co jsem tehdy svým posluchačům tak naléhavě doporučoval a zdůrazňoval: „Kdo se hodlá s úspěchem věnovat jakékoli tvořivé práci, a to jak na poli technicko-hospodářském, tak na duchovním, má nejprve dokonale ovládat techniku a řemeslnou stránku této práce. Ve zvýšené míře to platí zvláště o vědecké práci, neboť bez metody, chcete-li bez techniky a řemesla vědeckého poznání, tedy momentu ryze noetického, nelze si představit samostatnou, osobitou a v pravém smyslu tvůrčí vědeckou práci. Tato metoda musí důsledně postihnout všechny složky vědeckého pracovního procesu... Jde tu tedy nejen o vědění, ale jmenovitě o kritickou akribii, neboť jediné na základě této kritické akribie je možno odlišit to, co je v problému badatelsky nové od toho, co bylo již zpracováno a vědecky zhodnoceno... Zvláště v hudební vědě je tato cesta velmi neschůdná, neschůdnější než v jiných vědeckých disciplínách. Vždyť v hudební vědě jsme postaveni před složitý problém rekonstrukce pramenného materiálu, a to ještě dříve než přistoupíme k jeho slohové nebo chronologické identifikaci... Náš poměr k tomuto vědeckému procesu musí být bezpodmínečně opravdový, bez jakéhokoli utilitárního nebo konjunkturálního postoje, plný oddané lásky a pracovní odříkavosti... Každý budoucí hudební badatel správně metodicky poučený si musí uvědomit, že hodnota hudebního díla je určena nejen ryze hudebními znaky, ale i znaky mimohudebními a mimoestetickými, plynoucími z jeho ideového obsahu a společenského zaměření. Ideový obsah zpravidla hudební skladbu inspiračně podmiňuje, vytváří její uměleckou a skladebnou podstatu. Proto studujeme-li umělecké dílo jako takové, v našem případě dílo hudební, musíme především bedlivě studovat jak jeho materiálové a skladebné ústrojenství, tj. jeho umělecký organismus (melodii, harmonii, rytmus, formu a z ní vyplývající stavebné prvky), tak všechny vnější průvodní znaky, jež určují jeho funkční poslání. Nesmíme zapomínat na inspirační zdroj a na podmínky, které spolupůsobí při vzniku uměleckého díla vůbec“ (viz Jan Ráček, Úvod do studia hudební vědy. Druhé rozšířené a doplněné vydání. Praha 1949, 9–10, 11–12, 21–22).

<sup>186</sup> Nad těmito problémy jsem se zamýšlel již v době před druhou světovou válkou. Roku 1937 uveřejnil jsem studii *Interpret nebo autor* (Tempo XVI, 1936–7, čís. 9 z 20. II. 1937, 116 ad.), v níž jsem polemicky odpovídal na stejnojmenný článek K. B. Jiráka (tamtéž, čís. 7, 88 ad.). K. B. Jirák tehdy soudil, že hudební interpret musí exaktně, dokonce strojově a tím s objektivní neosobností reprodukovat hudební dílo, má-li být práv intencím skladatelovým. Už tehdy jsem došel k názoru, že při hudební reprodukci nelze dosáhnout této strojově interpretační objektivity, poněvadž je tu vždy účastna osobnost interpreta a jeho pojetí díla. Čím je tato osobnost umělecky vyhraněnější, čím je individuálnější, tím pak i její interpretační přístup k uměleckému dílu je osobitější a subjektivnější. V této studii jsem také zcela jednoznačně zdůvodnil, že při jakékoliv interpretaci jakéhokoliv uměleckého díla (hudebního, literárního, dramatického a výtvarného) tomu nemůže být jinak, zvláště když tu jde o vyhraněnou interpretační osobnost (dirigent, sólista, herec, recitátor, konsument a interpret výtvarných děl atd.). Ještě snad podrobněji jsem pojednal o přístupu hudebního historika a vědce k objektu jeho studia v rozpravě *Vladimír Helfert and the Brno School of Musicology* (Sborník prací filosofické fakulty brněnské university 1969, H 4, 29 ad.) a v pojednání *K metodologickým problémům brněnské musikologické školy* (Časopis Moravského musea LIII–IV, Vědy společenské II, 1968–9, 53 ad.).

<sup>187</sup> Tak např. neumové notové písmo bylo založeno jen na zcela relativním výškově tónovém systému. Jednotlivý neumový znak může být posuzován jen v souvislosti s jinými neumovými znaky. Jestliže je mezi neumovými znaky přerušena jejich relace, pak celá další dešifrace je nejasná, nesrozumitelná. Punctum jako znak pro jeden tón je sám o sobě jediný absolutní symbol. Ale i hudebně analytická a hudebně reprodukční interpretace středověké a renesanční hudby, která notačně operuje neumovými a mensurálními znaky, je krajně subjektivní, relativní, podléhající dobovým, ryze teoretickým, často velmi hypotetickým přístupům k hudebnímu materiálu. Právě v neumové fixované středověké hudbě mů-

žeme nejlépe studovat interpretační relativnost tohoto problému. Myslím, že dlouholeté spory aequalistů a mensuralistů mohou nám být v tomto směru exemplárním poučením.

- <sup>188</sup> Otázkami správné analytické interpretace a přístupu k renesanční hudbě se zabývá Aldrich Putnam ve studii *An Approach to the Analysis of Renaissance Music* (The Music Review 30, 1969, čís. 1, 1 ad.). Viz též recenzi této studie od Jiřího Sehnala (Opus musicum I, 1969, čís. 4, 128).
- <sup>189</sup> Moteto *Qui confidunt in Domino* bylo původně otištěno v prvním vydání Harantovy *Cesty* z roku 1608, I. díl, str. 400–405. Do moderní notace je přepsal a znovu vydal Karel Stecker u Fr. Urbánka v Praze roku 1904. Nejnověji bylo moteto *Qui confidunt in Domino* vydáno v souborném vydání všech dochovaných Harantových skladeb v revizi a edici Jiřího Berkovce nazvané *Kryštof Harant z Polžic a Bezdržic. Opera Musica. Qui confidunt in Domino. Maria Kron. Missa quinis vocibus super Dolorosi martyri* (sic). *Fragmentsy*. (Praha, SNKLHU 1956, 86 str.).
- <sup>190</sup> Jde tu skutečně o text 124. žalmu podle Vulgáty. Ostatně sám Harant cituje v *Cestě* podle Vulgáty nebo bible Kralické. V současné době bývá žalm nesprávně číslován, bez zřetele k vlastnímu číslování Vulgáty. Žalm hebrejského žaltáře 125 je ve Vulgátě číslován jako 124. žalm.
- <sup>191</sup> *Cesta* 1608 I, 398; *Erben* I, 294.
- <sup>192</sup> Epištola k Římanům, 8. kapitola, 31. verš.
- <sup>193</sup> *Cesta* 1608 I, 399; *Erben* I, 294.
- <sup>194</sup> Překlad podle *Římského misálu* (Křesťanská akademie, Řím 1957, 148). V Harantově latinském textu se čte „*Dominus in circuitu populi etus*“, kdežto Vulgáta i traktus uvádějí „*Dominus in circuitu populi sui*“. Buďto je to lapsus Harantovy paměti (analogicky podle předcházejících slov „*montes in circuitu eius*“) nebo si tu Harant úmyslně opravoval textovou předlohu.
- <sup>195</sup> Původní název traktu *Qui confidunt in Domino* je znám už z nejstarších dosud nalezených notovaných (neumovaných) gregoriánských zpěvníků (od 10. století počínaje). Jeho notovaný zápis se např. nalézá v pergamenovém rukopise z poloviny 11. století, který je dnes uložen v Cambridge (Corpus Christi College, 473) v Anglii. Viz RISM, *Manuscripts of Polyphonic Music 11<sup>th</sup>-Early Century* (München–Duisburg 1966, 457).
- <sup>196</sup> Podobně jako má absolutně monodiální chorální styl svou ekfonetickou neumovou a později chorální notaci, tu zase styl polymelodický a polyfonní používá notace mensurální. Grafický tvar mensurální notace a vzájemné vztahy těchto grafických notových tvarů vymezují a také určují rytmickou a metrickou hodnotu nejen jednotlivých tónů, ale i jejich skupin a melodických modelů. Na notaci proto nesmíme nazírat staticky, ale především dynamicky, poněvadž vývoj notace jde ruku v ruce s rozvojem skladebné techniky a s elementy stylovými, v našem případě mensurální notace je výslednicí – jak ve svém grafickém, tak i rytmickometrickém charakteru – technického a slohově výrazového rozvoje, k němuž dospěla polymelodická a polyfonní hudba 15. a 16. století. Je tudíž její vnitřní skladebnou strukturou podmíněna. Mensurální notace se spolu s vynálezem nototisku na sklonku 15. a na počátku 16. století ustaluje a prostřednictvím tištěných not působí na sociologickou funkčnost hudby, která se takto dostává stále více a více do širších lidových, především měšťanských vrstev. V evropském prostoru přibližně kolem roku 1450 mění mensurální notace svou grafickou tvárnost, mimo jiné také tím, že černou notu vystřídává nota bílá. Celý notační systém se v té době vyvíjí k takové dokonalosti, že je pak schopen zaznamenat i složitější rytmické útvary. Zatímco se v evropské mensurální notaci objevuje bílá nota již v 15. století, česká mensurální notace používá ještě v 16. století černé noty. Na sklonku 16. století však vládne i u nás bílá mensurální notace typických grafických tvarů. Nalézáme ji ve tvaru kosodélníkovém a kosočtverečném. Ligatur používá střízlivě, což je zjev i v našich hudebních rukopisech 16. století velmi častý. O české mensurální notaci se kriticky zmiňuje František Mužík ve svém *Úvodu do kritiky hudebního zápisu* (in: Acta Universitatis Carolinae, Praha 1961). Mužík v této studii určuje především vzájemný poměr a historické souvislosti mezi vývojovými etapami chorální a mensurální notace a poukazuje na zajímavý zjev, že česká mensurální notace svou specifickou grafickou tvárností může být po-

važována za typický notační znak. V přehledné tabelární rekonstrukci notových znaků a v rekonstrukci prolace české mensurální teorie položil Mužík nesporně solidní základ k jednotnému řešení české mensury. Nutno ještě zdůraznit, že učení o mensurální notaci bylo nejdůležitější součástí teorie a nauky o vícehlasém kompozičním principu. — O notaci českých hudebních památek 16. století pojednává v největší stručnosti také Jitka Snížková ve studii *Notovaný zlomek ze Zámrsku* (Opus musicum III, 1971, čís. 1, 16 ad.). Harant, jak ještě poznáme, byl dobře obeznán s mensurální teorií, což prokázal nejen bezpečnou znalostí mensurální notace, ale i volné imitační skladebné techniky, jež se stala podstatou jeho kompozičního principu. K mensurální notaci viz tuto nejvýznamnější literaturu: Heinrich Beller mann, *Die Mensuralnoten und Taktzeichen im 15. und 16. Jh.* (Berlin 1858, 4. vyd. v edici Heinricha Husmanna 1963), Johannes Wolf, *Geschichte der Mensuralnotation v. 1250—1460* (3 sv., Leipzig 1904; nové vydání v 1 svazku Hildesheim und Wiesbaden 1935), Arnold Schering, *Takt und Singliederung in der Musik des 16. Jh.* (AfMw 2, 1919—1920, 465 ad.), Carl Dahlhaus, *Zur Theorie d. Tactus im 16. Jh.* (AfMw 17, 1960) a Norbert Böker-Heil, *Weiße Mensuralnotation als Computer-Input und -Output* (AMl 43, 1971, fasc. I—II, 21 ad.).

Berkovcova moderní ediční technika Harantových skladeb je provedena v dnešní notaci s aktivními čarami, i když původní Harantova mensurální notace neznala ještě přesně vymezených taktových čar. Grafická mensurální notace 16. století je u Berkovce transkribována takto: bílá brevis  $\text{a}$  je přepsána dvoučtvrťovou notou  $\text{d}$ , bílá semibrevis  $\text{a}$  zase čtvrtovou notou  $\text{d}$ , nikoli tedy  $\text{a} = \text{c}$ ,  $\text{c} = \text{d}$ . Tyto přepisy lze zdůvodnit praxí, neboť čtyřčtvrťové  $\text{a}$  a dvoučtvrťové  $\text{d}$  noty jsou vizuálně nepřehledné, zvláště pro dirigenta a zpěváky. Tímto tempovým prokrácením se stane komplikovanější renesanční polyfonie pro reprodukcí hudebníka přehlednější.

Všechny notové příklady, které během této práce z Harantova skladebného díla uvádím, dále všechny odkazy na jednotlivé takty a stránky, na nichž se citované notové příklady nacházejí, jsou vzaty ze svrchu citované novodobé edice Berkovcovy (Praha 1956). Při této příležitosti odkazují také na Berkovcovy vydavatelské poznámky, v nichž uvádí všechny opravy a změny, které provedl ve své edici na základě studia pramenných předloh.

V této souvislosti děkuji ještě jednou prof. dr. Zdeňku Blažkovi, který spolu s prof. Josefem Blatným a prof. Arne Linkou prohlédl text mé práce v těch částech, které se dotýkají popisu a strukturálního rozboru Harantových skladeb. Prof. A. Linkovi děkuji také za kaligrafický opis notových příkladů a za sestavu konfrontačních tabulek k jednotlivým melodickým modelům Harantových skladeb.

<sup>107</sup> Tractus najdeme v *Editio Vaticana* pro neděli XXII. po sv. Duchu.

<sup>108</sup> Dillingen, od nejstarších dob residence augšpurských biskupů, od 15. století také sídlo světské vlády a důležité kulturní středisko Švábska. Město má velmi bohatou hudební kulturu. V l. 1543—1573 sídlo kardinála, knížete biskupa Otto Truchsesse z Waldburgu, jemuž věnoval Glarean r. 1547 svůj *Dodekachordon* a jeho chránělec Vittoria r. 1572 sbírku motet. Roku 1564 přišel do Dillingen augšpurský dóm-ský varhaník Servatius Rorif. Pomocí španělských a nizozemských dominikánů byla zde založena r. 1550 universita, která byla od r. 1554 privilegovaná papežem. Od svého založení až do svého zánku r. 1804 se stala baštou protireformačního hnutí, což se projevilo také v umělecké a vědecké činnosti této university. R. 1564 byla universita za přítomnosti Petra Canisia předána jezuitům. Od r. 1550 založil tu Sebald Mayer tiskárskou officínu, která nabyla záhy evropskou pověst. R. 1555 byl v Dillingen vydán nádherný výtisk dillingenského reformovaného misálu v čistě provedené podkovákové notaci. Dillingen se stalo také střediskem skvělých edicí yokální polyfonie 16. a 17. století. Syn Sebaldy Mayera Johann Mayer vydával tu vynikající liturgické tisky. Vydal např. r. 1589 v Dillingen tříhlasé německé žalmy Jakoba Reinerja, žáka Lassova. V l. 1603—1608 působil tu tiskař Adam Meltzer (zemřel kolem r. 1609), původem z Neustadtu a. d. Heide z Koburgska. R. 1604 vyšla u něho Klingensteinova sbírka *Rosetum Marianum*, pak tříhlásné *Modi sacri Christiana Erbacha*; v l. 1608—9 vydal 14 prvotisků, mezi nimi proslulé *Cantiones*

*ecclesiasticae* z r. 1607. Na universitě byla tu tehdy přednášena v rámci tzv. quadrivia také hudba.

K hudebním dějinám města Dillingen viz tuto literaturu: Robert Eitner, *Buch- und Musikaliendrucker nebst Notenstecher* (příloha k MfM. Lipsko 1904, 20, 94 a 150), Franz Xaver Schild, *Die Dillinger Buchdruckerei und ihre Druckwerke im 16. Jh.* (in: Jb. des Hist. Vereins Dillingen, roč. 5, Dillingen 1892). Viz též heslo Dillingen v MGG, sv. 3, Kassel u. Basel 1954, 402 ad., kde je uvedena další literatura.

- <sup>199</sup> Bernhard Klingenstein (1545–1614), německý skladatel, byl zprvu zaměstnán jako kantor ve Frauenkirche v Mnichově, od 1. 7. 1574 působil jako dómský vikář a kapelník dómu v Augsburgu po A. Spanovi. Povoláním byl kněz. Kolem r. 1580 byl ještě žákem franko-vlámského skladatele Joh. de Cleve (kol. 1529 v Cleve, zemř. 14. 7. 1582 v Augšpurku), který byl činný v l. 1553–64 jako tenorista ve dvorní kapele arcivévody Ferdinanda I. ve Vídni. V l. 1575–1614 se stal organizátorem a tvůrcem augšpurské hudební kultury. Byl vynikajícím skladatelem vyhraněného madrigalového stylu, mistr tónomalby. Kontrastním použitím homofonie a polyfonie, jakož i tehdy moderní durové a mollové tonality se řadí Klingenstein mezi pozoruhodné skladatele 16. století. Měl také značný podíl na přípravě monodiálního stylu v Německu, jak o tom svědčí některé jeho duchovní vokální skladby. První pokus o monodiální formu učinil r. 1607, a sice ve sbírce *Cantiones ecclesiasticae*. Monodiální hnutí vyvolalo v Německu velký ohlas, aniž by bylo spojeno s bojem proti kontrapunktu. Naproti tomu ve sbírce *Sacrarum Symphoniarum* (1607) napodobil Klingenstein konzervativní styl *bassa continua* podle vzoru Viadanova. Některá díla Klingensteinova vydal H. Osthoff, *Die Niederländer und das deutsche Lied* (in: Neue Deutsche Forschungen CXCVII; Abt. Mw. VII, Berlin 1938).

Ke Klingensteinovi viz následující literaturu: Robert Eitner, *B. Klingenstein* (in: Allgemeine Deutsche Biographie XVI, 1882, 190), Otto Ursprung, *J. de Kerle* (disert., Mnichov 1913), Alfons Singer, *Leben und Werke des Augsburger Domkapellmeister Bernhardus Klingenstein 1545–1614* (disert., Mnichov 1921, strojopis), Richard Schaal, *Zur Musikpflege im Kollegiatstift St. Moritz zu Augsburg* (MF 7, 1954, 5 ad.), též, heslo *B. Klingenstein* v MGG 7, 1958, 1230–1234 (zde obsáhla citace pramenů a literatury).

- <sup>200</sup> Sbírkou *Rosetum Marianum* obsahuje skladby od 33 tehdy významných skladatelů. Jsou tu zastoupeni titi autoři: G. Aichinger, H. Bildstein, P. Cornazzani, C. Erbach, J. Favereo, G. Florio, J. à Fossa, J. Geisenhoff, J. A. Hagel, C. Harant, J. Haßler, H. L. Haßler, B. Klingenstein, S. Kolbanus, M. Krellius, F. di Lassus, Rud. Lassus, J. Le Febure, C. Luyton, J. Regnart, J. Reiner, F. Sale, P. Sartorius, L. de Sayve, M. Sayve, M. Schramm, J. Stadlmayr, C. Stueber, M. Tonsor, H. Wulinus, C. de Zachariis, N. Zänckl (Zengel) a P. Zindelin. Sbírkou Klingensteinova je uložena v hudeb. knihovnách v Bruselu (Bibliothèque royale de Belgique), Londýně (British Museum), Mnichově (Bayerische Staatsbibliothek) a v Upsale (Universitätsbibliothek). Viz *RISM, Recueils Imprimés XVI<sup>e</sup>–XVII<sup>e</sup> siècles I* (München–Duisburg 1960, 398). — Sbírkou Klingensteinovu uvádí hesenský duchovní Georgius DRAUDIUS (Georg Draud). Draud se narodil 9. I. 1573 v Dauernheimu v Hesensku a zemřel kolem roku 1636 v Butzbachu. Vydal ve Frankfurtu n. M. katalogy knih a hudebnin, které mají značný význam pro musikologickou bibliografickou dokumentaci. Jeho BIBLIOTHECA LIBRORUM GERMANICORUM CLASSICA. Das ist: *Verzeichniß aller und jeder Bücher ... Durch M. GEORGIUM DRAUDIUM ... Gedruckt zu Franckfurt am Mayn durch Johann Saurn in Verlegung Peter Kopffen* MDCXI. Toto vydání, které bylo doplněno a rozšířeno r. 1625, obsahuje samostatnou část *Teutsche Musicalische Bücher darinnen die Materien ihre unterschiedliche Classes, so wol auch der Autorum Zunamen nach Ordnung deß Alphabets disponirt werden*. V tomto soupise cituje Draud na str. 553 pod titulem *Marien Gesäng* Klingensteinovu sbírku takto: *Bernhard Klingensteins Rosetum Marianum, Vnser lieben Frawen Rosengärtlin von 33 lieblichen schönen Rosen oder Lobgesängen mit 5 Stimmen componirt. Dillingen apud Adamum Meltzer 1604 in 4*. S touto sbírkou tu ještě cituje Draud další sbírku téhož názvu: *Ian le Febure Rosetum Marianum, oder unser Lieben Frawen Rosengärtlin von 33 lobgesäng mit 3 Stimmen* (Meyntz bey Bathasar Lipp 1609 in 4). V tomto též pořadí cituje obě sbírky v druhém vydání svého katalogu (na str. 744), který vyšel

r. 1625. Gedruckt zu Franckfurt am Mayn bey Egenolff Emmeln in Verlegung Balthasaris Ostern M. DC. XXV. Viz též publikaci a edici Georg Draudius, *Verzeichnisse deutscher musikalischer Bücher 1611 und 1625. In originaltreuem Nachdruck herausgegeben von Konrad Ameln* (Bonn 1957).

<sup>201</sup> Johannes de Fossa (narozen v Nieuportu, zemřel kolem r. 1603 v Mnichově), skladatel patrně nizozemského původu. Byl místokapelníkem (od r. 1569) u bavorského dvora v Mnichově pod vedením Orlanda di Lassa. Roku 1594 se stal po smrti Lassově jeho nástupcem a roku 1597 byl jmenován vrchním kapelníkem. Napsal 4–5hl. parodované mše (v rkp.), litanie, duchovní skladby a 4–5hl. německé písně. Jeho skladby se vyznačují jižně koncipovanou homofonií a obratně psanou akordickou fakturou, namnoze užitkovou duchovní hudbou, která vznikla před rokem 1600. Viz A. Sandberger, *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle II* (Leipzig 1895), A. Auda, *La musique... de l'ancien Pays de Liège* (1930) a Wolfgang Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit* (Kassel 1958, zvl. na str. 716). Viz též Walter Senn, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck* (Innsbruck 1954, 188, 195).

Fil. Cornazzano (Ph. Cornazzani, též Fileno) byl rovněž členem Lassovy mnichovské kapely. Od roku 1568 vynikající hráč na cink (tamtéž) a ještě roku 1608 je uváděn v aktech mnichovské kapely jako hudebník s vysokým platem. Viz W. Boetticher, l. c. 407, 432 a 685.

<sup>202</sup> O účasti Rudolfa Lassa v *Rosetum Marianum* píše Boetticher: „*In der Sammlung des Augsbürgers B. Klingenstein Rosetum Marianum (1604) hat er einen weiteren deutschen Satz beigesteuert (Maria fein). Wie die vielen anderen deutschen, italienischen und böhmischen (sic!) Beiträge dieses Drucks liegt auch hier Klingensteins subjectum, das alte phrygische Maria zart von edler Art, zugrunde. Erstaunlich, wie Rudolph die Schrecken des Fegefeuers mit polyphonen Mitteln darstellt und so Orlandos Spätmotette Tragico tecti wieder aufleben läßt. Damit aber hatte er schon die Stilwende erreicht. Die späten Mariengesänge zeigen, wie rasch er in der Gattung zum Generalbaß herübergewechselt ist.*“ Jako pozn. pod čarou Boetticher uvádí: „*Alphabetum Marianum triplici cantionum ... 2, 3, 4 vocum, München (Henricus) 1621. Der Druck (Unikum Rgsbg: P.) umfaßt 57 Sätze, die wohl erst nach 1615 entstanden sind.*“ Viz Boetticher, l. c. 722.

Ferdinand Lasso napsal pro *Rosetum Marianum* píseň *Maria mild*; o této písni Boetticher píše: „*Sein Beitrag für das genannte Rosetum Marianum B. Klingensteins 1604 (Maria mild) ist in seinem dunklen mystischen Klang eine großartige Vision, welche venezianische Pracht mit dem stilus gravior von Orlandos 1594 verbindet.*“ Viz Boetticher, l. c. 725.

<sup>203</sup> Moteto *Maria Kron* objevil Jan Branberger. Byl také jeden z prvních českých hudebních historiků, který jej opsal z mnichovského exempláře *Rosetum Marianum*. Jeho péčí vyšla tato skladba v moderní notaci a novodobém prepise z původní mensurální notace ve sbírce *K dějinám hudby v Čechách II. sv.* (v komisi u J. Taussiga, Praha 1910). Německý text přeložil Zdeněk Knittl. Viz referát Karla Steckera v *Hudební revue* 3, čís. 1, leden 1910, 27 ad. Vratislavský rukopis sbírky obsahuje vedle Harantovy skladby též díla Philippa de Monte, Lamberta de Sayve, Ch. Luytona, Lodovica Viadany a Orlanda di Lassa.

<sup>204</sup> Viz Rudolf Quoika, *Christoph Harant* (MGG 5, Kassel 1956, 1.497).

<sup>205</sup> Někteří novější badatelé soudí, že mše byla vydána tiskem již za Harantova života. O této dosud nikterak nedoložené skutečnosti se zmiňuje např. Rudolf Quoika ve studii *Christoph Harant von Pölschitz und seine Zeit. Ein Kapitel aus der böhmischen Musikgeschichte der Renaissance* (Mf 7, 1954, čís. 4, 414 ad). Podle Quoiky měla mše vyjít tiskem ve sbírce *Opus melicum*, dokonce až roku 1612, což je, jak poznáme ještě později, jistě zřejmý omyl. Harantova *Missa quinis vocibus* byla vydána tiskem teprve až v nové a nejnovější době zatím třikrát. Poprvé ji vydal Zdeněk Nejedlý v mensurální notaci (ČCM 79, 1905, Kyrie 139–43, Gloria 143–150, Credo 405–415; 1906 pokračování Credo 140–144, Crucifixus 145–147, Sanctus 353–356) s kritickým edičním aparátem a vyčerpávající předmlouvou (135–138). Podruhé ji přetiskl pro praktickou potřebu v moderní notaci a s dynamickými znaménky Josef Cyril Sychra (in: *Editio Cyrill*, čís. 3, Praha 1910, redakci Dobroslava Orla a nákladem Obecné Jednoty cyrilské). Potřetí ji vydal Jiří Berkovec v edici *Kryštof Harant z Polžic a Bezdržic. Opera musica* (Praha 1956, SNKLHU, str. 45–78).



- <sup>206</sup> Friedrich Weißensee (nar. kolem r. 1560 ve Schwerstedtu v Duryňsku, zemřel r. 1622 v Altenweddingen u Magdeburku) působil zprvu jako rektor latinských škol v Gebesee. Kolem roku 1598 byl kantorem na staroměstské latinské škole v Magdeburku. Zároveň byl činný jako chorregent při magdeburském dómu. Roku 1602 přesídlil do Altenweddingen, kde zastával místo protestantského faráře. Weißensee je významný představitel německé protestantské duchovní hudby 16. a 17. století. Hodnotou svého skladebného díla se blíží Chr. Demantiovi, Mich. Praetoriovi a Melch. Vulpiovi. Jeho nejvýznamnějším dílem je svrchu uvedené *Opus melicum*. V E. Bodenschatzově *Florilegiu Portense* má Weißensee osmihlasá moteta a madrigaly, které nesporně patří k tomu nejtennějšímu, co tato písňová sbírka obsahuje. Možná také říci, že Weißensee ve svém skladebném díle osobitým způsobem umělecky přehodnotil vlivy tehdejší italské vokální hudby, neboť jako skladatel pěstoval benátský vícehlasý sborový styl. O Friedrichu Weißenseovi a jeho sbírce *Opus melicum* napsal monografickou habilitační práci Bernhard Engelke s názvem *Friedrich Weißensee und sein Opus melicum* (Kiel 1927, strojepis v kielské universitní knihovně). V této práci není samozřejmě zmínka o Kryštofu Harantovi. Obsahuje jen stručný životopis Weißenseeův a zcela povrchní slohově-kritický rozbor tištěných skladeb, obsažených v *Opus melicum* s četnými notovými příklady. Ve zhuštěné podobě se dočteme o jeho životě a díle v článku *Friedrich Weißensee*, který napsal Dieter Härtwig v MGG 14, 1968, 446 ad. Viz též O. Riemer, E. Bodenschatz *und sein Florilegium Portense* (Leipzig 1928) a t.ýž, *Musik und Musiker in Magdeburg* (Magdeburg 1937).
- <sup>207</sup> Viz Emil Bohn, *Bibliographie der Musik-Druckwerke bis 1700, welche in der Stadtbibliothek, der Bibliothek des Academischen Instituts für Kirchenmusik und der Königlichen und Universitäts-Bibliothek zu Breslau aufbewahrt werden* (Berlin 1883, 432 ad.) a t.ýž, *Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau* (Breslau 1890, 116 ad.). Viz též RISM I (München–Duisburg 1960, 394).
- <sup>208</sup> Tato dedikace zní: *Opus hoc Melicum & Methodicum | Friderici Weissensee | Harmonias selectiores quatuor, quinq., | sex, septem, octo, novem, decem & duodecim vocum continens | Quingve itidem Officia sive Missas, uti vocant, tam | typis excusas quam manu scriptas, cum | Kyrie Paschali | in Dei Opt. Max. laudem | Ecclesiae D. Bernhardino sacrae emolumentum & ornamentum comparatum | officiosam juvandi & promovendi | Musicam declarans promptitudinem, | gratitudinis ergo | offert & dedicat | Mattheus Roth | Musicus | Anno M. DC. X. | Mense Janua.*
- <sup>209</sup> Luca Marenzio, nar. 1553 v Coccaglio u Brescie, zemř. 22. VIII. 1592 v zahradách vily Medici v Římě. Zprvu působil jako kapelník kardinála Madruzza (do r. 1578), od 1. VIII. 1578 byl ve službách kard. Luigio d'Este. Od r. 1588 člen medicéjské kapely ve Florencii, kde se stýkal s členy florentské cameraty a zúčastnil se r. 1589 jako skladatel slavných intermezz k svatbě velkovévody Ferdinandanda Medici s Christinou Lotrinskou. V září r. 1589 ukončil svůj pobyt ve Florencii a pak byl znovu v Římě. Od r. 1591 byl pravděpodobně ve službách kard. Aldobrandiniho v Římě. Od r. 1594 bydlil ve Vatikáně. V prosinci 1594 patrně odcestoval do Varšavy. V Polsku byl činný u dvora krále Zikmunda podobně jako jiní významní Italové (Giov. Francesco Anerio byl r. 1609 v Krakově jako kapelník krále Zikmunda III, Vincenzo Lilio ve Varšavě nebo Francesco Milleville, rovněž ve službách polského krále). R. 1598 byl opět v Itálii v Benátkách. Sklonek života prožil v Římě, kde také zemřel a kde byl pochován v basilice San Lorenzo in Lucina. Napsal kolem 500 madrigalů (20 knih) a 80 vilanell (5 knih) a četné chrámové skladby. Svě předchůdce převyšuje svým bohatým hudebním výrazem, napětím hudebních protikladů a hudebním líčením lidských afektů. Jeho odpůrce Pietro della Valle nakonec přiznal, že je „*il primo nello stile madrigalesco a far camminare le parti con bell'aria*“. Novost Marenziovy melodiky spočívá v její symetricky periodické členitosti a jasném výrazu. Melodická linie jeho skladeb byla určována rytmicko-metrickými hodnotami textových předloh. U něho již nepřevládá primární hudební forma, ale podřizuje se deklamací a patosu. Jeho harmonika přináší uvolnění od církevních tónin (modů) svými chromatickými výkyvy, které stále více a více zdůrazňují samostatnou funkci akordické vazby. Chromatika mu slouží k vyjádření patetického výrazu a tónomalby.

- Volně používá kvartsextakordů. Ve vícehlasých motetech mu slouží tónomalba a symbolika k monumentálnému hudebnímu projevu a formové výstavbě.
- <sup>210</sup> Zajímavý příklad Marenziovy chromatiky uvádí Theodor Kroyer ve studii *Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts* (Beihefte der IMG I, 4, 1902). Cituje ukázkou z Marenziova madrigalu *O, voi che sospirate a miglior notte* (*Il libro della Madrigali a 5 voci*, Venezia, Gardano 1581), která svým odvážným chromatickým vedením hlasů je velmi poučnou ukázkou Marenziova chromatického hudebního myšlení.
- <sup>211</sup> Úplnou edici Marenziových skladeb počal vydávat Alfred Einstein. Vyšlo pouze šest knih pětihlasých madrigalů (*Luca Marenzio, Sämtliche Werke*, herausgegeben von Alfr. Einstein. 1. Bd. Madrigale für fünf Stimmen, Buch I–III, Leipzig 1929, XX, 132 str. 2. Bd. Madrigale für fünf Stimmen, Buch IV–VI, Leipzig 1931, XXII, 141 str. Vyšlo: *Publikationen älterer Musik, veröffentlicht von der Abteilung zur Herausgabe älterer Musik bei der Deutschen Musikgesellschaft unter Leitung von Theodor Kroyer*. Jg. IV, 1 a VI. Literatura: Fr. X. Haberl, *Luca Marenzio* (KmJb XV, 1900), P. Guerini, *Luca Marenzio* (Santa Cecilia VIII–IX, 1907–8), Hans Engel, *Luca Marenzio, ein Beitrag zur Geschichte des Madrigals* (habilit. spis, Greifswald 1925), t. ýž, *Marenzios Madrigale* (ZfMw XVII, 1935, 257 ad.), t. ýž, *Marenzios Madrigale und ihre dichterischen Grundlagen* (AM I VIII, 1936, 130 a IX, 1937) a t. ýž, *Luca Marenzio* (Firenze 1956). V těchto pracích poukazuje Engel na stejnou slohovou rovinu mezi skladbami Marenziovými a Orlanda di Lassa. Viz též Alfred Einstein, *The Italian Madrigal II* (Princeton 1949, 608 ad.), P. Guerini, *Luca Marenzio* (Brescia 1953), Hans Engel, *Die Entstehung des italienischen Madrigals und die Niederländer* (in: Kongreßbericht, Utrecht 1952), Walther Dürr, *Studien zu Rhythmus und Metrum im italienischen Madrigal, insbesondere bei Luca Marenzio* (disert., Tübingen 1956, strojopis) a Hans Engel heslo *Luca Marenzio* (MGG 8, 1960, sl. 1634 ad.).
- <sup>212</sup> Alfr. Einstein uvádí, že madrigal *Dolorosi martir* se rozšířil po celém evropském kontinentě, a píše: „*Another madrigal, Dolorosi martir, which became popular in England thanks to Nicholas Yonge's translation (1597), was used by Michael Praetorius as the basis for a six-voiced Magnificat* (Winterfeld, Johannes Gabrieli II, 94).“ Dále píše Einstein: „*Dolorosi martir fieri tormenti, an ottava whose text has been ascribed with some justice to Luigi Tansillo. It is one of the two pieces that are still written in the misura di breve in Marenzio's first book. Ingegneri had set it to music and published it half a year before, and his setting was Marenzio's immediate model. A comparison is now easy, both pieces have been reprinted: Marenzio's in the Publikationen älterer Musik IV, I (ed. Einstein), Ingegneri's in the Istituzioni e monumenti VI, 127 (ed. Pannofin). The pathos of the ottava drives both musicians to harmonic extremes, to violent expression, but Marenzio goes further than the more conservative Ingegneri; he is more exact, more realistic – one might almost say more naturalistic, more child-like*“ (Alfred Einstein, *The Italian Madrigal, Volume II*, Princeton, New Jersey 1949, 615).
- <sup>213</sup> Poprvé vyšel tiskem jako šesté číslo v první knize Marenziových madrigalů v Benátkách r. 1580. Tato první kniha madrigalů má tento titul: CANTO | DI LUCA MARENZIO | IL PRIMO LIBRO DE MADRIGALI | A CINQUE VOCI NOVAMENTE | Composti & dati in luce | In Venetia Appresso Angelo Gardano | MDLXXX. Další vydání vyšla r. 1582 (Benátky, A. Gardano), r. 1586 (Benátky, Giacomo Vincenti a Ricciardo Amadino), 1587 (Benátky, Angelo Gardano), 1588 (Benátky, Giacomo Vincenti), 1600 (Benátky, Girolamo Scotto) a r. 1602 (Benátky, Angelo Gardano). Byl vydán také samostatně u Friedricha Lindnera (něm. skladatel, nar. kolem r. 1540 v Lehnici, zemř. r. 1597 v Norimberce) ve sbírce madrigalů *Gemma musicalis selectissimas varii stili cantiones | vulgo Italici madrigali et napolitane dicuntur | quatuor, quinque, sex et plurium vocum continens quae ex diversis praestantissimorum musicorum libellis, in Italia excusis, decerptae & in gratiam utriusque musicae studiosorum, uni quasi corpori insertae in lucem editae sunt, studio opera Friderici Lindneri lignicensis. Liber primus. Nürnberg, C. Gerlach 1588*. Je tu celkem 13 Marenziových skladeb. Sbírká Lindnerova je uložena v těchto knihovnách: Augsburg (Staats- und Stadtbibliothek), Dresden (Sächs. Landesbibliothek), Flensburg (Bibliothek des Staatlichen Gymnasiums), Freiburg i. B. (Universitätsbibliothek), Gdansk (Biblioteka Polskiej Aka-

demii Nauk), Graz (Universitätsbibliothek), Hamburg (Staats- und Universitätsbibliothek), Kassel (Landesbibliothek), London (British Museum), München (Bayerische Staatsbibliothek), Regensburg (Proskesche Musikbibliothek), Uppsala (Universitätsbibliothek), Warszawa (Biblioteka Narodowa) a Zwickau (Ratsschulbibliothek). Viz RISM (München—Duisburg 1960, 341).

S německým textem *Gantz traurig und betrübt* se nalézá tento madrigal ve sbírce Valentina Diezela (životní data mně neznámá) *Erster Theil lieblicher, welscher Madrigalien, auss den berühmtesten Musicis italicis mit allem Fleiss zusammen colligirt, mit 3. 4. 5. 6. 7. unnd 8 Stimmen, darunter deutsche weltliche Teat applicirt, auch mit lateinischen Lemmatibus gezieret, und in Druck verfertigt, durch Valentinum Diezelum witzenhusanum Hassum... Nürnberg, S. Halbmayer, 1624*. Marenzio má tu celkem tři skladby. Sbíрка Diezelova je uložena v těchto knihovnách: Hamburg (Staats- und Universitätsbibliothek), Uppsala (Universitätsbibliothek) a Zwickau (Ratsschulbibliothek). Viz RISM (München—Duisburg 1960, 488). Diezel přepsal tento madrigal do polovičních notových hodnot. Nově vyšel v kritickém vydání v *Publikationen älterer Musik*, roč. IV., I. díl a v edici Alfreda Einsteina, *Luca Marenzio. Sämtliche Werke. I. sv. Madrigale für fünf Stimmen, Buch I—III* jako čís. 6, str. 16 ad.

<sup>214</sup> Tento způsob Utendalova zpracování daného *cantu firmu* je i z hlediska hudebně výrazového, estetického a stavebného velmi promyšleně zdůvodněn. Vždyť v postupně přibývajícím pohybovém, rytmicky oživeném ruchu dosahuje výrazově působivého stupňování a pak zase kontrastního, zklidňujícího návratu do původní vstupní podoby citovaného kantofirmálního útvaru. Při návratu k původní zklidňující citaci zvyšuje Utendal výrazovou působnost typicky závěrového spočinutí.

<sup>215</sup> Je zajímavé a příznačné, že v obrovském polyfonně vokálním díle Orlanda di Lassa (kol. 1532—1594) převládá také pětihlasost. Jeho četné mše, které vznikly ve všech údobích Lassova života, jsou psány ve čtyř- až pětihlasých skladebných útvarech. Viz seznam Lassových skladeb v díle Wolfganga Boettichera, *Orlando di Lasso und seine Zeit* (Kassel und Basel 1958, Quellennachweis, 729 ad.).

<sup>216</sup> Viz Georg Gruber, *Das deutsche Lied in der Innsbrucker Hofkapelle des Erzherzogs Ferdinand 1567—1595* (disertace, Wien 1927—1928, strojopis, str. 72).

<sup>217</sup> Historie minoritického kláštera a kostela sv. Jakuba na Starém Městě Pražském sahá až do raného středověku. Byl založen Václavem I. roku 1232 a vysvěcen roku 1244. Po požáru roku 1316 byl kostel roku 1339 přestavěn a znovu vysvěcen dne 16. 7. 1374 arcibiskupem Janem Očkem z Vlašimi. Je trojlodní a v hlavních architektonických tvarech gotický. Má hluboký presbytář s pěti příčné obdélnými travée křížové žebrové klenby. K němu přisedá na severu bývalá soukromá kaple z roku 1330. Ze stejné doby pocházejí presbytář i trojlodí, které bylo barokizováno po požáru roku 1689. Na severní straně přiléhá ke kostelu ambit křížové chodby, z něhož západní dvoulodní a severní jednolodní rameno jsou gotické ze 14. století. Kostel sv. Jakuba patří k největším pražským chrámovým stavbám. Viz Václav Mencl, *Česká architektura doby lucemburské* (Praha 1948, 50—51 a 103), t ý ž, *Praha* (Praha 1969, 40, 56 a 58).

<sup>218</sup> Blíže údaje o Casparu Hackelovi se nepodařilo prozatím zjistit.

<sup>219</sup> Johann Georg hrabě z Hohenzollernu pocházel z katolické větve tohoto rodu. Byl synem Eitela Friedricha IV., který byl zakladatelem větve Hohenzollern-Hechingen. Johann Georg vstoupil do služeb vévody Maxmiliána Bavorského a roku 1623 byl povýšen do stavu říšských knížat. Ještě téhož roku zemřel. Abychom pochopili smysl a politický dosah svrchu uvedeného dopisu, je třeba si uvědomit, v jakém prostředí tehdy Johann Georg žil. Vévoda Maxmilián Bavorský (narodil se 17. 2. 1573 v Mnichově, zemřel 27. 9. 1651 v Ingolstadtě) byl odchovanec jezuitů a zapřísáhlý odpůrce protestantismu. Zasloužil se o založení ligy katolických knížat a byl postaven do jejího čela. Měl významnou účast na potření českého povstání. I když nebyl přítel Habsburků a jen nerad se uvolil k přijetí arcivévody Ferdinanda do ligy, přece jen jako uvědomělý katolík postavil na počátku české války r. 1619 pomocné ligistické vojsko o 30 000 mužích pod vedením Tillyho. Obsadil Horní Rakousy, které dostal od císaře za vykonanou pomoc v zástavu. Ve spolku s císařským vojskem porazil Čechy na Bílé hoře. Viz Pt. Phil. Wolf, *Geschichte Maximilians I. und seiner Zeit* (München 1807—1811, 4 sv.), O. von Schachning, *Maximilian I., der Große, Kurfürst von Bayern* (Freiburg i. Br. 1876) a Felix Stieve, *Kurfürst Maximilian I. von Bayern* (tamtéž 1882).

<sup>220</sup> Oba dopisy jsou uloženy v Bavorském státním archívu v Mnichově (HStA München, Allg. StA) pod signaturou Archivale 30jähriger Krieg, Akt. Nr. 68, fol. 56<sup>r</sup> a fol. 66<sup>r</sup>. O provedení mše u sv. Jakuba v Praze se zmiňuje také Antonín Gindely ve svých *Dějínách českého povstání* (Praha 1870–1880, III, XLIII) a Jaroslav Charvát ve své strojopisné disertační práci *Kryštof Harant z Polžic a Bezdružic* (Praha 1928–1929, 110 a pozn. 28). Gindely se mylně domnívá, že první dopis byl poslán císaři Ferdinandu II. do Mnichova.

<sup>221</sup> Tyto a podobné názory v souvislosti s Harantovou mší vyslovil již Karel Stecker ve studii *Kryštof Harant z Polžic* (in: Památník spolku Hlasoň, Nová Paka, 1909, 7), zvláště však J. B. Čapek ve studii *Osobnost a dílo Kryštofa Haranta* (Zprávy Bertramky, roč. 64, čís. 40, 3). O nejednotnosti utrakvistického mešního formuláře a o různých tendencích v kališnických agendách 16. století pojednávají Ferdinand Hrejsa ve studii *Z rukopisů musejních. V. Benešovská agenda novoutrakvistická* (ČCM XCII, 1918, 57 ad., 165 ad. a 228 ad.) a Emilián Trolda v pojednání *Kapitoly o české mensurální hudbě* (Cyril 59, 1933, 28).

<sup>222</sup> Konvolut je dnes uložen v hudebním oddělení Národního muzea v Praze pod sign.: XIV C 149. Jde tu o rukopis, jenž má tvar obdélníkového sešitu, rozměru 152×211 mm. Je svázan do zažloutlého tuhého pergamentu. Na přední straně pergamenového obalu je nápis *Altus*. Na vnitřní straně obalu je vlepeno ex libris s nápisem *Knihovna Národního muzea* se státním znakem a signaturou: XIV C 149. Na příděšti je červeně kulatě razítko s nápisem: *Knihovna Národního muzea, Praha*. Sešit má celkem 73 listů (folií). Z nich 54 folií je popsáno notami s podloženými texty, 15 listů je prázdných, tři listy jsou notovány bez podložených textů. Na posledním foliu je uveden číslovaný seznam skladeb podle textových incipitů v pořadí, v jakém jsou tyto v konvolutu zapsány, nikoli podle autorů. Seznam skladeb je po krajích vlepeného folia značně porušen. Utržena jsou čísla 22, 23, 46–48. Rovněž několik prvních folií konvolutu je silně poškozeno, takže notace i podložený latinský text jsou místy jen těžko čitelné. Ostatní folia jsou dobře čitelná. K původnímu zápisu 42 číslovaných skladeb bylo pravděpodobně zapsáno dodatečně šest dalších nečíslovaných skladeb (čís. 43–48), zvláště poslední nečíslovaná skladba (čís. 49), která je oddělena od předchozích skladeb patnácti prázdnými listy. Rukopis je zřejmě psán třemi různými písaři, jak lze usuzovat z trojího písemného duktu.

K notaci skladeb bylo použito drsného ručního papíru s vodním znakem, filigránem, jež tvoří říšský orel. Papír je ručně linkován, notace je fixována na normální pětilinkové osnově v bílé menzuře s některými černými (nigrovanými) tvary. Objevují se tu charakteristické dobové notové typy jako semibreves, breves a minimy a všechny hodnoty od longy (jako finální noty) až po fusu. Všude je použito běžného altového C klíče. Na konci jednotlivých osnov je zcela pravidelně umístěn custos ve dvojí grafické podobě. V notaci také najdeme čtyři různé druhy paus a sice pausy pro longu, brevis, semibrevis a minimu. U některých skladeb je v záhlaví uveden jméno autora buď v plném znění nebo tam, kde jdou skladby od téhož autora za sebou, je tento uveden pouze zkratkou „*eiusdem aute. (autore)*“. Někde je také uveden počet hlasů, v nichž byla skladba napsána (od pětihlasu až po devětihlas). Podle paleografického rozboru písma, struktury papíru, vodních znaků (filigránů), dále podle obsahu konvolutu a v něm zastoupených skladatelů se dá usuzovat, že rukopis altového hlasu těchto polyfonních motet vznikl někdy na sklonku 16. nebo na samém počátku 17. století. Skladby Harantovy podle duktu písma byly do konvolutu patrně zapsány mnohem později. Jedním z neklamných znaků toho, že rukopis vznikl v prostředí hradní dvorské kapely císaře Rudolfa II. je papír, jehož filigrán tvoří dvouhlavý říšský orel. Tohoto papíru používala dvorská kancelář v době vlády Rudolfa II. V dochovaném archívu dvorské kanceláře se právě v rudolfinské době podobný papír často vyskytuje. O altovém hlasu tohoto rkp. konvolutu Národního muzea v Praze (sign. XIV C 149) viz práci Milana Kuny z roku 1952, jež zůstala dosud neuveřejněna.

<sup>223</sup> Ze svrchu uvedených skladatelů je méně známý a méně zastoupený v našich rkp. sbírkách polyfonních skladeb 16. století italský varhaník a skladatel Annibale Padovano (nar. 1527 v Padově, zemř. 1575 ve Štýrském Hradci). Působil v L 1552–1564 u sv. Marka v Benátkách, od r. 1567 uváděn jako „*obrister Musicus*“ a od r. 1570 jako kapelník. Annibale Padovano byl jedním z vynikajících varhaníků své doby a zároveň jeden z prvních, kdo kompozičně prohloubil formu

varhanní tokáty, zvláště v imitačně prokomponovaných středních částech. Jeho tokáty jsou třídní. Byl mistrem dvojsborové varhanní hry. Ještě za jeho života vyšly tiskem tyto skladby: *Ricercari* (4hl., Venezie 1556), *Motetti* (4hl., tamtéž 1567), pětilhasá mše (tamtéž 1573), tři varhanní tokáty a ricercary (tamtéž 1604). Napsal ještě řadu 4–8hl. motet, 5hl. madrigaly, 24hl. mši aj. drobnější kompozice. Skladby Annibala Padovana byly zastoupeny v inšpruckých inventářích. Je tedy takřka jisté, že už v Inšpruku přišel Harant s tímto skladatelem do styku. Viz Alfred Einstein, *Annibale Padovano Madrigalbuch* (in: Guido Adlers Festschrift 1930) a Giacomo Del Valle De Paz, *Annibale Padovano nella storia della musica del cinquecento* (Torino 1933).

<sup>224</sup> Dosud byla tato skladba mylně uváděna pod názvem: „*Když toho Pán Bůh.*“

<sup>225</sup> Jiří Berkovec je toho názoru, že skladebná faktura tohoto altového hlasu svědčí o tom, že tu pravděpodobně „*šlo o svatební píseň – snad madrigal – světského rázu, projevujícího se hudebně svolněním od polymelodického principu s možným zdůrazněním nápěvné sopránové, klonící se k principu harmonického*“ (viz Berkovec str. 16). Tento názor nebude podle všeho správný, poněvadž tu jde očitě také o text duchovní povahy.

<sup>226</sup> Viz Zdeněk Nejedlý, *Počátky husitského zpěvu* (Praha 1907, 340), v novém vydání jako *Dějiny husitského zpěvu V* (Praha 1955, 505 ad.). Jiří Berkovec míní, že „*nelze říci, zpracoval-li Harant tradiční nápěv v některém hlase jako cantus firmus, ač to není vyloučeno vzhledem ke kontrapunktickému srovnání nápěvu Dies est laetitiae s Harantovým altem*“ (l. c., str. 16).

<sup>227</sup> Viz Antonín Gindely, *Dějiny českého povstání* (Praha 1870–1880, III. díl, str. I–IV).

<sup>228</sup> O hlasovém rozsahu Utendalových skladeb podrobně pojednává Josef Lechthaler ve své disertační práci *Die kirchenmusikalischen Werke Uttendals* (Wien 1919, 1 ad., strojopis). U hlasového rozsahu tenoru jde, jak se zdá, u Lechthalera o zřejmou chybu, poněvadž tak velký rozsah je u tohoto hlasu v tehdejší době téměř nemožný.

<sup>229</sup> Chromatické hnutí našlo nejurodnější půdu v italském madrigalu, který svými básnicko-emocionálními textovými předlohami a použitím tónomalby byl skoro již předurčen k chromatickému vedení hlasů. Již kolem r. 1539 se sledujeme s bezprostřední chromatikou u Costanza Festy (kol. 1480–1545), pak u Jacoba Arcadelta (kol. 1514–mezi 1562–1572). Východiskem chromatického hnutí se staly Benátky, kdežto římská škola byla v tomto směru konzervativní. Pouze Festa, předchůdce Palestrinův, se zúčastnil tohoto chromatického hnutí, takže pro Řím znamená Festa přibližně to, co pro Benátky Willaert. V údobí od roku 1540 do roku 1570 se ujmá chromatika téměř všeobecně. Chromatické hnutí vyvrcholilo u těchto italských skladatelů: Giuseppe Caïmo (1540–1580), Rocco Rodio (mezi 1530–1540, zemřel kolem 1615), Luca Marenzio (1553–1599) a zvláště Gesualdo Principe da Venosa (kol. 1560–1613). U prvních madrigalistů se objevuje chromatika u Willaerta, Verdelota, Arcadelta, Festy aj. Verdelot je jeden z prvních madrigalistů, který počal používat chromatiky. V době rozkvětu madrigalu se na titulních listech madrigalových sbírek objevují poznámky, jako *cromatico*, *cromato*, *al nuovo modo*, *à nouvelle manière*, *del genere cromatico* aj. Nebo též *a note negre*, *a note negre cromatiche*, *madrigali cromatici* aj. Chromatika měla také význam pro změnu tonality. Zatlačuje do pozadí modální tonální citění a nastoluje dur-mollovou tonalitu. Tento zjev souvisí také s vývojem enharmoniky. Theodor Kroyer rozeznává dva druhy chromatiky: bezprostřední, přímou a nepřímou. Nepřímá chromatika se objevuje v dějinách hudby mnohem dříve než chromatika přímá. Přímá chromatika se dá podle něho doložit teprve až na sklonku 16. století, především u Monteverdiho, a sice spolu s volně nastupujícími disonancemi (viz Theodor Kroyer, *Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des 16. Jh.* Vyšlo v Beihefte IMG I, 4, 1902). Kroyerovu teorii o přímé a nepřímé chromatické podrobuje kritice Erich Hertzmann v práci *Adrian Willaert in der weltlichen Vokalmusik seiner Zeit. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der niederländisch-französischen und italienischen Liedform in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts* (Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen XV, Leipzig 1931). Hertzmann píše: „*Es scheint uns, als ob Kroyer diesen ersten chromatischen Beispielen zu großen Wert beigemessen hat, und daß die Bezeichnung, unmittlere und mittlere Chromatik rein begrifflich nicht*

- haltbar ist“ (str. 37). Viz též Rudolf F l c k e r, *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Chromatik im italienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts* (dissert., Wien 1913, strojopis), t ý ž, *Beiträge zur Chromatik des 14.–16. Jh.* (StzMw II, 1914).
- <sup>220</sup> Literatura o vokální melismatice, koloratuře a ornamentice je dnes již velmi rozsáhlá. Tematicky se zabývá tímto problémem od antické hudby až po současnost. Uvádím jen ve zcela omezeném výběru a výčtu několik základních prací, které mají především význam i pro vokálně polyfonickou hudbu 15. a 16. století: Hugo Goldschmidt, *Verzierungen, Veränderungen und Passagen im 16. und 17. Jh. und ihre Bedeutung besprochen nach zwei bisher unbekanntem Quellen* (MfM XXIII, 1891, 11 ad.), t ý ž, *Die Lehre von der vokalen Ornamentik I* (Charlottenburg 1907), Adolf Beyschlag, *Die Ornamentik der Musik* (Leipzig 1908), Robert Lach, *Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie* (Leipzig 1913), Imogene Horsley, *Improvvised Embellishment in the Performance of Renaissance Polyphonic Music* (JAMS IV, 1951, 3 ad.), W. Smigelski, *Zur Aesthetik des musikalischen Ornaments* (dissert., Berlin 1957), Denis William Stevens, *Ornamentation in Monteverdis Shorter Dramatic Works* (Kongress-Bericht, Köln 1958), E. H. Sparks, *Cantus firmus in Mass and Motet 1420–1520* (Berkeley – Calif. – and Los Angeles 1963) a Karl Gustav Fellerer, *Monodie und Diminutionsmodelle* (in: Sborník prací filosofické fakulty brněnské university XIV, 1965, řada uměnovědná F 9, 79 ad., k šedesátým narozeninám Jana Racka).
- <sup>221</sup> O těchto problémech hovoří Gustav Becking ve své práci *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle* (Augsburg 1928).
- <sup>222</sup> Srv. Peter Griesbacher, *Kirchenmusikalische Stilistik und Formenlehre* (4 sv., Regensburg 1912–16, 27 ad.).
- <sup>223</sup> O rytmu a rytmických hodnotách ve vokálně polyfonické hudbě 16. století pojednává tato nejdůležitější musikologická literatura: Alfred Orel, *Über rhythmische Qualität in mehrstimmigen Tonsätzen aus dem 15. Jahrhundert* (habilitační spis, Wien 1922, strojopis, částečně otištěno jako studie s názvem *Zur Frage der rhythmischen Qualität in Tonsätzen des 15. Jahrhunderts*, in: ZfMw VI, 1923–1924, 559 ad.), Karl Gustav Fellerer, *Die Deklamationsrhythmik in der vokalen Polyphonie des 16. Jh.* (Düsseldorf 1928), Otto Gombosi, *Zur Deutung gewisser rhythmischer Figuren des 16. Jh.* (ZfMw XII, 1929–1930), P. F. Radcliffe, *The Relation of Rhythm and Tonality in the 16th Century* (Proc. Mus. Ass. LVII, 1930–1931), Edward Lowinsky, *Zur Frage der Deklamationsrhythmik in der a cappella Musik des 16. Jh.* (AMJ VII, 1935), Alfred Einstein, *Narrative Rhythm in the Madrigal* (MQ XXIX, 1943), Hans Zingerle, *Zur Entwicklung der Rhythmik und Textbehandlung in dem Chanson von ca. 1470 bis ca. 1530* (Innsbruck 1954) a L. Crocker, *Musica rhythmica and Musica metrica in Antiqua and Medieval Theory* (Journal of Music Theory II, 1958).
- <sup>224</sup> Přitom si musíme důrazně uvědomit, že závislost hudebního rytmu a metra na slovesném rytmu a metru má zcela speciální povahu. I když jsou tu evidentní souvislosti, přece nesmíme rozbor jednoho zaměňovat rozбором druhého. Vždyť jsou to dvě autonomní oblasti, které operují s rozdílným vyjadřovacím materiálem.
- <sup>225</sup> Církevní tóniny (latinsky *modi, toni, tropi*) vytvářejí tonální stupnicový řád od raného středověku až do 16. století. Doznívají ještě v 17. a 18. století. Církevní tóniny se objevují v hudbě 16. století ve dvou skupinách: k první skupině patří melodické modely osnované v dórské, frygické a aiolské tónině a v jejich plagálních tóninách, ke druhé skupině zase patří melodické modely v lydické, mixolydické a ionské tónině a jejich plagálních tóninách. Viz Jacques Chailley, *La naissance de la notation modale au moyen âge* (in: Misceláneas en homenaje a H. Anglès I, Barcelona 1958–61) a Heinrich Hüschel, *Der Modus-Begriff in der Musiktheorie des Mittelalters und der Renaissance* (Mittelalt. Jb. II, 1965).
- <sup>226</sup> O fauxbourdonu a jeho výskytu v 16. století viz tuto základní literaturu: Heinrich Bessler, *Bourdon und Fauxbourdon. Studien zum Ursprung der niederländischen Musik* (Leipzig 1950; srv. Arnold Schmitz in Mf VI, 1953), Manfred Bukofzer, *Fauxbourdon Revisited* (MQ XXXVIII, 1952), Suzanne Clercx, *Aux origines du faux-bourdon* (RM XL, 1957), B. Meier, *Alter und neuer Stil in lateinischen textierten Werken von Orlando Lasso* (AfMw XV, 1958).
- <sup>227</sup> O postavení tritonu ve středověké a renesanční hudbě viz tuto nejdůležitější literaturu: E. S. Monte, *Vindicias do tritono com hum breve exame theorico critico das legitimas, solidas, e verdadeiras regras do canto ecclesiastico* (Lissabon

1791), M. Mathieu, *Du Triton* (La Tribune de St. Gervais XIV, 1908, 203 ad.), Hans Joachim Moser, *Diabolus in Musica* (Die Musikerziehung VI, 1953, 131 ad.), Gustav Reese, *Music in the Middle-Ages* (New York 1940), t. ýž, *Music in the Renaissance* (New York 1954), Leo Schrade, *Diabolus in Musica* (Melos 26, 1959, 361 ad.) a Gustav Reese, *Tritonus* (MGG, Kassel 1966, sl. 699 ad.).

<sup>238</sup> O hudební deklamaci duchovních liturgických textů pojednávají zvláště tyto dvě práce základního významu: P. Raphael Molitor, *Die Nachtridentinische Choral-Reform zu Rom* (2 sv., Leipzig 1901–2) a Peter Griesbacher, *Kirchenmusikalische Stilistik und Formenlehre* (4 sv., Regensburg 1912–1916).

<sup>239</sup> Konstruktivní a výrazový význam slova můžeme dobře sledovat v hudbě, která je tehdy označována jako *musica reservata* nebo *poetica*. Zvláště ve vokálně polyfonických skladbách Philippa de Monte, Jacoba de Kerle, Orlanda di Lassa, Tomáše Luis de Victoria aj. zjišťujeme konstruktivně-emocionální vliv textových předloh na hudební myšlení a hudební představivost těchto skladatelů. Jejich hudba není ani zdaleka tak neosobně objektivní jako tomu bylo u předchozí skladatelské generace. V ní se již objevují prvky individuálního subjektivismu, tzv. manýrismu a raného baroku. Možno říci, že hudební výraz těchto autorů je již personálně diferencovaný, dokonce se stává projevem slohové zvláštnosti. Tento rys subjektivního přístupu k textovým předlohám můžeme již pozorovat téměř v celé vokálně polyfonické produkci vrcholné renesance, zvláště však v tzv. manýristickém a raně barokním údobí hudby na sklonku 16. století.

<sup>240</sup> Problémem vztahu slova a hudby v dějinném vývoji evropské hudby se zabývá rozsáhlá musikologická literatura. Tuto literaturu uvádí v podrobném výčtu Jan Racek ve studii *Zum Wort-Ton-Problem in der geschichtlichen Entwicklung der abendländischen Musik. Unter besonderer Berücksichtigung der italienischen begleiteten Monodie* (Mf XXIV, 1971, Heft 2, 121 ad.). Z literatury, která pojednává o vztahu hudby a slova v údobí renesance a raného baroku, uvádím aspoň nejvýznamnější práce: Heinrich Beller mann, *Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts* (Berlin 1858, 1906), Georg Schünemann, *Zur Frage des Taktschlagens und der Textbehandlung in der Mensuralmusik bis zur Wende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts* (SIMG X, 1908–1909, 73 ad.), Arnold Schering, *Takt und Sinngliederung in der Musik des 16. Jahrhunderts* (AFMw II, 1919–1920), Antonio Tirabasi, *La mesure dans la notation proportionnelle et sa transcription moderne. Ecole flamande 1450–1600* (Bruxelles 1925), Karl Gustav Fellerer, *Die Deklamationsrhythmik in der vokalen Polyphonie des 16. Jahrhunderts* (Düsseldorf 1928), Rudolf Gerber, *Wort und Ton in den „Cantiones sacrae“ von Heinrich Schütz* (in: Gedenkschrift für Hermann Abert, Halle 1928, 57 ad.), H. Brandes, *Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert* (Berlin 1935), H. H. U n g e r, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16. bis 18. Jahrhundert* (Würzburg 1941), Karl Gustav Fellerer, *Regeln des Choralvortrages aus 16. Jahrhundert* (KmJb 34, Köln 1950, 105 ad.), t. ýž, *Zum Wort-Ton-Problem in der Kirchenmusik des 16.–17. Jahrhunderts* (StzMw XXV, 1962, 183 ad.) a Franz Stock, *Studien zum Wort-Ton-Verhältnis in den Credosätzen der Niederländer zwischen Josquin und Lasso* (disert., Köln 1957, strojopis, částečně přetištěno v KmJb 41, 1957, 20 ad.).

<sup>241</sup> O hudební rétorice ve svrchu zmíněném smyslu se poprvé zmiňuje Joachim Burmeister v traktátu *Musica poetica* (Rostock 1601, nově vyd. v *Documenta musicologica*, řada 1, sv. 10, Kassel 1955). V XV. kapitole analyzuje Burmeister z tohoto hlediska pětihlasou skladbu Orlanda di Lassa *In me transierunt* (souborné vyd. IX, 49) a zároveň pojednává o nauce hudebních figur. O vlivu rétoriky na hudbu píše H. H. U n g e r ve svrchu již zmíněné práci *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16. bis 18. Jahrhundert* (Würzburg 1941). Otázka tzv. „imitazione delle parole“ souvisela také s problémem tzv. „imitazione della natura“. Jde tu o estetické nazírání a kategorie, které se ustály během 16. století jako nová estetická hodnotící kritéria hudby. Není to sice tehdy nic nového, poněvadž pojem uměleckého napodobení přírody (*mimésis*) znal již antický starověk. Ovšem tento pojem se objevuje v 16. století v novém osvětlení. V duchu antických teorií usiluje renesanční skladatel o jasný a výrazný hudební projev, což se záhy projevilo v renesanční hudbě, zvláště v italském madrigalu 16. století. Odtud úsilí renesančních skladatelů o homofonii, homometrii a racionální členění textových předloh (blíže o tomto problému se zmiňuje Walther Dürr ve studii *Zum Ver-*

- hältnis von Wort und Ton in Rhythmus des Cinquecento-Madrigals (AfMw XV, 1958, 89 ad.). I tato snaha po jasné a zřetelné hudební dikci byla součástí teorie o napodobení přírody v hudbě. K pojmu a dějinám tzv. „*imitazione della natura*“ v hudbě viz tuto základní literaturu: Armen Carapetyan, *The Concept of „Imitazione della Natura“* (Journal of Renaissance and Baroque Music I, 1946, 47 ad.), Leo Schrade, *Von der Maniera der Komponisten des sechzehnten Jahrhunderts* (ZfMw XVI, 1934, 101 ad.) a též, *Renaissance, the historical conception of an epoch* (in: Kongreßbericht, Utrecht 1952, 19 ad.).
- <sup>242</sup> Názorný příklad těchto dialogizovaných motetů u Glacheta (Jaches) de Werta (1535–1596) např. v jeho motetu „*Egressus Jesus in partes*“.
- <sup>243</sup> Viz Jan Racek, *Stilprobleme der italienischen Monodie* (Praha 1965, 40).
- <sup>244</sup> O rétorické, dramatizující, výrazově dynamické a stavebné funkci a potenci pauz, zvláště generálních ve vokální a instrumentální hudbě pozdní renesance a raného baroku pojednávají tyto nejzávažnější práce: Hugo Riemann, *Musikalische Dynamik und Agogik* (Hamburg und St. Petersburg 1884), též, *System der musikalischen Rhythmik und Metrik* (Leipzig 1903), Felix Rosenthal, *Das Problem des Anschlags. Über Phrasierung und Probleme der musikalischen Metrik* (ZfMw VIII, 1925–1926, 262 ad.), Jan Racek, *Slohové problémy italské monodie (Les problèmes stylistiques de la monodie italienne, Praha–Brno 1938, zvl. na str. 44, 86, 104, 163–164), G. Brelet, Le temps musical. Essai d'une esthétique nouvelle de la musique* (Paris 1949), H. Lausberger, *Elemente der literarischen Rhetorik* (München 1949), D. P. Walker, *Der musikalische Humanismus im 16. und 17. Jahrhundert* (Kassel 1949), Hans Heinrich Eggebrecht, *Heinrich Schütz. Musicus poeticus* (Göttingen 1959), G. Brelet, *Le silence dans la musique* (RM, Paris 1961), Zofia Lissa, *Die ästhetischen Funktionen der Stille und Pause in der Musik* (StzMw XXV, 1962, 315 ad., Festschrift für Erich Schenk), Jan Racek, *Stilprobleme der italienischen Monodie* (Praha 1965, 36, 59, 173, 200–201) a též, *Die dramatisierende Funktion der Pause in der italienischen Vokal- und dramatischen Musik des 17. Jahrhunderts* (in: Festschrift Karl Gustav Fellerer, Köln 1973).
- <sup>245</sup> K témuž názoru dospěla také Zofia Lissa ve svrchu citované studii. Lissa píše: „*In der Polyphonie, besonders der niederländischen, finden wir fast keine Pausen, die den Ablauf des Werks vollkommen durchschneiden. Wie in den Bildern der alten Meister der ganze dargestellte Raum kontinuierlich ausgefüllt ist, so unterliegt im linearen Stil das klangliche Kontinuum des Werks keiner Partikulation durch Pausen. Diese Partikulation wird erst zum Charakterzug der homophonen Faktur*“ (l. c. 343).
- <sup>246</sup> Viz Karl Gustav Fellerer, *Zum Klangproblem der Stilwende des 16. Jahrhunderts* (JbP für 1937, 44, Leipzig 1938, 45).
- <sup>247</sup> Spojení žilvu emocionálního a tektonického v hudební deklamaci se počíná uvědoměle uplatňovat teprve až na počátku 17. století, především v tzv. „*seconda pratica*“ v italské doprovázené monodii a u Claudia Monteverdiho. Zatímco Monteverdi považuje text za primárního nositele lidských afektů, tu zase více tradičně zaměřený německý raný hudební barok chápe text až do doby J. S. Bacha ve smyslu tzv. „*musica poetica*“ a tím ve smyslu rétorickohudebním. O hudební deklamaci ve vokální hudbě 16. století pojednává již Giovanni Battista Doni ve čtvrté kapitole svého *Trattato della musica scenica* (vyd. z r. 1763, Firenze; výtah u Angela Solertiho, *Le origini del melodramma*, Torino 1903 a u Hermanna Kretzschmara, *Geschichte der Oper*, Leipzig 1919). K hudební deklamaci uveďte aspoň tuto literaturu: J. Schuback, *Von der musikalischen Deklamation* (Göttingen 1775), Fr. Rellstab, *Versuch über die Vereinigung der musikalischen und oratorischen Deklamation* (Berlin 1785), Karl Gustav Fellerer, *Die Deklamationsrhythmik in der vokalen Polyphonie des 16. Jahrhunderts* (Düsseldorf 1928), též, *Zum Wort-Ton-Problem in der Kirchenmusik des 16. bis 17. Jahrhunderts* (StzMw XXV, 1962), Edward Lowinsky, *Zur Frage der Deklamationsrhythmik in der a cappella-Musik des 16. Jahrhunderts* (AMl VII, 1935, 62 ad.), Hans Engel, *Ein Beitrag zur Prosodie im 16. Jahrhundert* (in: Kongreß-Bericht d. IMG, Basel 1949, 83 ad.), W. Dürr, *Zum Verhältnis von Wort und Ton im Rhythmus des Cinquecento-Madrigals* (AfMw XV, 1958) a H. H. Eggebrecht, *Heinrich Schütz. Musicus poeticus* (Göttingen 1959).
- <sup>248</sup> Teprve v prvních desetiletích 17. století jsou zaváděny artikulační značky (oblouč-



ky, čárky, tečky, klínky apod.). V 18. století se již hudební artikulace plně rozvíjela, zvláště v díle Mozartově a Beethovenově. Dějiny hudební artikulace jsou těsně spojeny s rozvojem smyčcových nástrojů a houslové hry vůbec. První malé obiloučky nad dvěma notami se objevují teprve až roku 1624 jako „*imitatio violistica*“ v Scheidtově *Tabulatura nova* (3 sv., Hamburg 1624). Z bohaté literatury o hudební artikulaci a frásování citují jen díla nejzákladnějšího významu: H. Keller, *Phrasierung und Articulation. Ein Beitrag zu einer Sprachlehre der Musik* (Kassel 1955), Kl. Speer, *Die Articulation in den Orgelwerken J. S. Bachs* (Bach-Jahrbuch XLI, 1954, 66 ad.), různí autoři, *Die Bedeutung der Zeichen Keil, Strich und Punkt bei Mozart. Fünf Lösungen einer Preisfrage* (autoři: Hermann Keller, Hubert Unverricht, Oswald Jonas, Alfred Kreutz und Ewald Zimmermann. Vyd.: H. A. Albrecht in: *Musikwissenschaftliche Arbeiten*, Kassel 1957) a W. Thoenes, *Zur Frage der Artikulation im Cembalo- und Clavichordspiel* (in: *Festschrift Karl Gustav Fellerer*, Regensburg 1962, 535 ad.).

- <sup>249</sup> Nejprve se uplatňují taktové čáry jako dělicí element jednotlivých částí v tabulaturách a generálbasových hlasech (viz Conrad Paumann, *Fundamentum organiscandi*, 1452, Antonio Valente, *Versi spirituali*, 1580). Teprve až v 17. století se stává taková čára výrazem nebo nositelem taktových hranic. Taktový akcent se tedy začal uplatňovat až kolem roku 1600 (např. Giovanni Giacomo Gastoldi, *Baletti di cantare, sonare e ballare*, 1591, 2 knihy, tříhlas).
- <sup>250</sup> To věděli již hudební teoretikové 16. století. Např. Sebald Heyden (1499–1551) se o tomto problému zmiňuje v traktátu *Musicae, id est Artis canendi libri duo* (Nürnberg 1537, druhé vyd. vyšlo roku 1540 s názvem *De arte canendi ac vero signorum in cantibus usu, libri duo*).
- <sup>251</sup> V doprovázené italské monodii nemají taktové čáry ten význam, jaký jim dnes přisuzujeme. Např. ještě Francesco Turini (nar. kolem roku 1589 v Praze, zemř. v Brescii neznámo kdy) ve svých madrigalech (*Madrigali*, Venezia 1621, 1624 a 1629) nepoužívá taktových čar až na několik výjimek. I v monodii taktové čáry rozrušovaly logicky se vyvíjející melodické útvary a činily je stavebně nezřetelnými. Viz Jan Racek, *Stilprobleme der italienischen Monodie* (Praha 1965, 103–105).
- <sup>252</sup> O taktových čarách v hudbě 16. a 17. století pojednává tato literatura: Arnold Schering, *Takt und Sinngliederung in der Musik des 16. Jahrhunderts* (AfMw II, 1919–1920), Walther Vetter, *Das frühdeutsche Lied* (Münster 1928), Edward E. Lowinsky, *The Use of Scores by Sixteenth-Century Musicians* (JAMS I, 1948, 17 ad.), Hans Engel, *Ein Beitrag zur Prosodie im 16. Jahrhundert* (in: *Kongreßbericht*, Basel 1949, 88 ad.), Herald Heckmann, *Der Takt in der Musiklehre des 17. Jahrhunderts* (AfMw X, 1953), Carl Dahlhaus, *Zur Theorie des Taktes im 16. Jahrhundert* (AfMw XVII, 1960), Edward E. Lowinsky, *Early Scores in Manuscript* (JAMS 1960, 126 ad.), Carl Dahlhaus, *Zur Entstehung d. modernen Taktsystems im 17. Jahrhundert* (AfMw XVIII, 1961), H. O. Hiekel, *Takt und Tempo* (in: *Kongreßbericht*, Kassel 1962) a W. Dürr, *Auftakt und Taktschlag in der Musik um 1600* (in: *Festschrift W. Gerstenberg*, Wolfenbüttel und Zürich 1964).
- <sup>253</sup> V musikologické literatuře byl řešen spor, zda mají být chybějící taktové čáry zrekonstruovány nebo má-li být skladba ponechána bez taktových čar. Řešením této otázky se zabýval zvláště Georg Schünemann ve studii *Zur Frage des Taktschlagens und der Textbehandlung in der Mensuralmusik* (SIMG X, 1908–1909, 107) a Emil Vogel v pojednání *Zur Geschichte des Taktschlagens* (JbP für 1898, 70). Nejpřijatelnější stanovisko vyslovil Georg Schünemann, který radí, aby chybějící taktové čáry byly doplněny tečkovanými kolmými čarami, aby na první pohled bylo zřejmo, že v původním prameni taktové čáry chybějí a zároveň bude také jasně vyznačeno vnitřní myšlenkové členění skladby. Příspěvky k tomuto problému přináší také ještě další tři studie: Martin Frey, *Zur Taktstrichfrage* (ZfM 92, 197 ad.), Rudolf Cahn-Speyer, *Taktstrich und Vortrag* (ZfMw VII, 1924–1925, 166 ad.) a Theodor Wiehmayer, *Zur Taktstrichfrage* (ZfMw VII, 1924–1925, 170 ad.).
- <sup>254</sup> V českých vokálních polyfonických skladbách 16. století se setkáváme ponejvíce s dvoudobým taktovým členěním. Nejčastěji nalézáme v rukopisných hudebních památkách *tempus imperfectum diminutum*, občas i *tempus imperfectum prolatio*

major. Viz Jitka Snížková, *Notovaný zlomek ze Zámrsku* (Opus musicum III, 1971, čís. 1, 16 ad.).

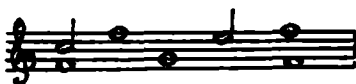
<sup>255</sup> O formových problémech vícehlasé hudby pojednává Walter Reckziegel v práci *Theorien zur Formanalyse mehrstimmiger Musik*. Viz též Roland Mix, *Die Entropieabnahme bei Abhängigkeit zwischen mehreren simultanen Informationsquellen und bei Übergang zu Markoff-Ketten höherer Ordnung, untersucht an musikalischen Beispielen*. I. Physikalisches Institut der Rhein. Westf. Technischen Hochschule Aachen. Direktor: Prof. Dr. Ing. Wilhelm Fucks (Westdeutscher-Verlag-Köln und Opladen 1967).

<sup>256</sup> Viz Hans Merzmann, *Zur Geschichte des Formbegriffs* (JbP 30, 1931) a Edward Bairstow, *The Evolution of Musical Form* (London 1943).

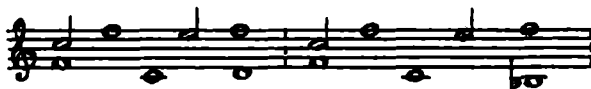
<sup>257</sup> Termín kadence nebo kadenciální klausule (floskule) se objevuje teprve až v 16. století. Tehdy byl tento termín uveden do hudební nauky německými a italskými hudebními teoretiky. V hudební teorii 16. století jsou kadenciální klausule chápány ve smyslu zakončení určité části nebo úseku skladby. Ve vokálně polyfonické tvorbě se vyskytují jako závěrečné formule jednotlivých hlasů uvnitř hudebního organismu skladeb. Mezi kadencí a kadenciální klausulí činí již tyto teoretikové podstatný rozdíl. Kadenciální klausule se může podle nich objevit na jakémkoli místě skladby, kdežto kadence je už tehdy chápána jako definitivní zakončení skladebného útvaru. Tento rozdíl byl už zřejmý německým hudebním teoretikům na počátku 16. století. Viz Melchior Schamppecher, *Musica figurativa* v *Opus aureum musicae* Nic. Wollicka (Köln 1501) a Johannes Cochlaeus, *Musica* (Köln 1507). Italští hudební teoretikové, jako např. Pietro Aaron (*Thoscanello de la musica*, Venezia 1523), Nicola Vicentino (*L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Roma 1555) nebo Gioseffo Zarlino (*Istitutioni harmoniche*, Venezia 1558) nazývají kadencí souhrn jednotlivých hlasů ve vertikálně harmonickém smyslu. Zarlino praví: „*La cadenza adunque e un certo atto, che fanno le parti della cantilena cantando insieme*“ (*Istitutioni harmoniche* III, cap. 53). Pro Zarlina znamená kadence primární vícehlasou a sekundární melodickou závěrečnou formuli. Primární druh kadence sklonku 15. a první poloviny 16. století se objevuje ve složení sextoktávové progresse s kvartovým skokem v basu. Tyto kadence zprostředkovaly přechod od intervalové k akordické větě. Zarlino rozeznává tzv. *cadenza semplice* s notou proti notě:



a *cadenza diminutiva* s disonantními a rytmickými diferencemi:



Konec kadence je tu v oktávě. Takovou kadenci nazývá Zarlino *cadenza perfetta* (kadence dokonalá). Zarlino rozeznává ještě dva druhy nedokonalých kadencí (*cadenza imperfetta* nebo *sfuggita*) se zakončením v tercií nebo v kvintě:



V teoretických traktátech o polyfonní hudbě bývají kadenciální klausule popisovány jako melodické formule o dvou nebo třech tónech. Ve třítónovém útvaru jde o sled, jež tvoří *antepenultima*, *paenultima* a *ultima*. Charakteristický je tu krok *paenultima* k *ultimě*:



Další vzor typické kadenciální klausule tvoří útvar, který se také vyskytuje v Harantově tvorbě:



Ke kadenciálním klausulím a kadencím viz tuto základní odbornou literaturu: Ernest Markham Lee, *Cadences and Closos* (Proc. Mus. Ass. XXXI, 1904–1905), M. E. Brockhoff, *Die Kadenz bei Josquin* (in: Kongreßbericht Utrecht 1952), Arnold Schmitz, *Die Kadenz als Ornamentum musicae* (in: Kongreßbericht Bamberg 1953, Kassel–Basel 1954), R. Jakobý, *Untersuchungen über die Klausellehre in deutschen Musiktraktaten d. 17. Jahrhunderts* (disert. Mainz 1955, strojepis) a John Anderson, *The Cadence in the Madrigals of Gesualdo* (disert., The Catholic University of America, 1963).

<sup>258</sup> Problémem novodobé interpretace a reprodukce vokálně polyfonických skladeb 16. století se zabývá Willem Elders ve studii *Zur Aufführungspraxis der altniederländischen Musik* (in: Renaissance-Musik 1400–1600, Donum natalicum René Bernard Lenaerts, Leuven, v tisku). Viz též Ewald Jammers, *Interpretationsfragen mittelalterlicher Musik* (AfMw XIV, 1957), Thurston Dart, *The Interpretation of Music* (London 1954, německy jako *Practica Musica. Vom Umgang mit alter Musik*, in: Sammlung Dalp XXIX, Bern und München 1959) a Jan Racek, *K otázce vědecké a umělecké interpretace hudebních skladeb* (Program státního divadla v Brně, roč. XLIII, čís. 10, červen 1972, 24 ad.).

<sup>259</sup> Základní dílo o slohu v hudbě napsal Guido Adler s názvem *Der Stil in der Musik I* (Leipzig 1911, <sup>1</sup>1929). Adler v něm s obecnou platností pojednává o všech těch vnějších a vnitřních faktorech, které podmiňují sloh hudebního díla. V druhém svazku, který už nebyl vydán tiskem, hodlal zpracovat jednotlivé hudebně-historické slohové periody, jejich stylové principy a druhy. Viz též Adlerovu knihu *Methode in der Musikgeschichte* (Leipzig 1919). Z ostatní musikologické literatury o hudebním slohu uvádím ještě tato nejdůležitější díla: C. H. H. Parry, *Style in Musical Art* (Oxford 1900, London <sup>1</sup>1911), Hans Merzmann, *Zur Stilgeschichte der Musik* (JbP 28, 1921, 67 ad.), Karl Meyer, *Zum Stilproblem in der Musik* (ZfMw V, 1922–1923, 316 ad.), Erich Doflein, *Über Gestalt und Stil in der Musik. Ein Beitrag zur Relationspsychologie der Produktion* (disert., Breslau 1924, strojepis), Ernest Closson, *Du style* (AMl III, 1931, 99 ad.), H. Rosenberg, *On the Analysis of Style* (AMl IX, 1937), W. D. Allen, *Philosophies of Music History. A study of General History of Music* (London 1939, nové vyd. New York 1962), Jan La Rue, *On Style Analysis* (Yale Journal of Music Theory VI, 1962), týž, *Elements of Style Analysis* (New York 1965). Zde bych také uvedl svá univerzitní čtení *K problému stylu v hudbě*, která jsem postupně přednášel ve studijních letech 1967–1968, 1968–1969 a 1969–1970 na filosofické fakultě university J. E. Purkyně v Brně (strojepis). V nich jsem pojednal o všech vnějších a vnitřních faktorech, které utvářejí nejen dobový, ale i tzv. personální sloh jednotlivých velkých skladatelských zjevů. V těchto svých přednáškách také uvádím téměř vyčerpávajícím způsobem odbornou literaturu, která pojednává obecně i speciálně o uměleckém slohu, především o hudebním slohu.

S problémem slohu v hudbě také úzce souvisí periodizace dějinného a slohového hudebního vývoje. O slohových problémech s hlediska periodizace jednotlivých hudebněhistorických epoch pojednává tato základní literatura: Hugo Riemann, *Kleines Handbuch der Musikgeschichte mit Periodisierung nach Stilprinzipien und Formen* (Leipzig 1908, <sup>2</sup>1914, <sup>3</sup>1919, revid. Alfred Einstein <sup>4–5</sup>1922 a <sup>6</sup>1951), Guido Adler, *Periodisierung der Musikgeschichte* (in: Handbuch der Musikgeschichte, Frankfurt a. M. 1924, Berlin <sup>1</sup>1930, rozšířeno na 2 svazky), Alfred Ottokar Lorenz, *Abendländische Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen* (Berlin <sup>1</sup>1928), týž, *Periodizität in der Musikgeschichte* (Die Musik 21, 1928 až 1929, 644 ad.). V české musikologické literatuře viz studii Vladimíra Helferta, *Periodizace dějin hudby. Příspěvek k otázce logiky hudebního vývoje* (Musikologie I, Praha–Brno 1938, 7 ad.), Jan Racek, *Zum Problem der Periodisierung des tschechischen Musikbarocks im 17. und 18. Jahrhundert* (in: Sborník prací

filosofické fakulty brněnské university XVI, 1967, řada hudebněvědná H 2, 71 ad.) a tentýž, *K problému periodizace českého hudebního baroku 17. a 18. století* (in: O barokní kultuře. Sborník statí. Opera universitatis Purkynianae Brunensis. Facultas philosophica, sv. 141, Brno 1968, 133 ad.). V obou těchto studii uvádím soupis nejnovější literatury o problémech hudební periodizace.

<sup>200</sup> Už Aristoteles řekl: „Kdo by mohl žít bez společnosti a nic nepotřeboval jsa úplně soběstačný, musil by být buď zvířetem nebo bohem“ (Politika I, 2.).

<sup>201</sup> O těchto problémech pojednává Peter Wagner (*Geschichte der Messe*, I. díl do roku 1600, in: *Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen XI*, Leipzig 1913) a Hugo Riemann (*Handbuch der Musikgeschichte II, 1. Das Zeitalter der Renaissance bis 1600*, Leipzig 1920).

<sup>202</sup> Náznorné doklady této symbiózy různých stylových směrů nalezneme v edici *Trésor musical. Collection authentique de musique sacrée et profane des anciens maîtres belges* (29 ročníků s jedním svazkem *Musique sacrée a Musique profane*, Bruxelles 1865–1893), kterou vydával Robert Julien van Maldéghem. Opravy a doplňky této edice provedl Charles van den Borren ve studii *Inventaire des manuscrits de musique polyphonique qui se trouvent en Belgique* (AMl V–VI, 1933–1934) a Gustav Reese v práci *Maldéghem and his Buried Treasure* (Notes II, 6, 1948–1949).

<sup>203</sup> O skladebném stylu 15. a 16. století z tohoto hlediska napsal zajímavou studii Wilhelm Fischer s názvem *Zur Kennzeichnung der mehrstimmigen Schreibweise um 1500* (StzMw V, 1917–1918, 27 ad.). Fischer se v této studii zmiňuje o problému míšení různých skladebných a slohových principů jako o charakteristickým rysu této doby.

<sup>204</sup> *Musica reservata*, zkráceně *reservata*, je hudba, která vznikla v údobí přibližně od 1552–1625. Tohoto pojmu bylo používáno v širším a užším slova smyslu. Týká se nové hudby, která vznikla v údobí vrcholné renesance a raného baroku, tedy v údobí tzv. manýrismu. Tento pojem má sociologický význam. Zahrnuje dvorskou hudbu a hudbu věnovanou (*reservata*) vzdělaným patricijským kruhům. Tato hudba používá neobvyklých a nových výrazových prostředků: chromatiky a enharmoniky, nápadných tonálních změn, umělého kontrapunktu a vyznačuje se manýristickými, excentrickými znaky. Je to hudba doslova rezervovaná pro tzv. vyšší hudebně vzdělané společenské kruhy z prostředí dvorské šlechty a vzdělaných měšťanů. Bavorský agent na císařském dvoře ve Vídni, Dr. Sigmund Seld, který se zabýval získáváním zpěváků do císařské dvorní kapely, poprvé jako nehudebník použil termínu „*musica reservata*“. V dějinách hudby je znám ve vztahu k Orlandu Lassovi, který byl na jeho popud povolán z Antverp do Mnichova, a pak ve spojitosti se stále sporným a diskutovaným termínem „*musica reservata*“. Viz tuto literaturu: Adolf Sandberger, *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso* (1. kniha, Leipzig 1894, 53 ad., 3. kniha, Leipzig 1895, 300 ad.), Hellmuth Federhofer, *Monodie und musica reservata* (Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft II, 1957, 30 ad.), Bernhard Meier, *Reservata-Probleme* (AMl 30, 1958, 86), Cl. Palisca, *A Clarification of „Musica Reservata“ in Tesler's „Astrologiae“ 1559* (AMl XXXI, 1959, 133 ad.) a H. Hucke, *Das Problem d. Manierismus in der Musik* (Literaturwiss. Jb. d. Görres-Gesellschaft, N. F. II, 1961).

<sup>205</sup> O těchto a jiných problémech polyfonně-skladebné techniky se podrobně zmiňuje Peter Griesbacher ve svém díle *Kirchenmusikalische Stilistik und Formenlehre* (4 sv., Regensburg 1912–1916). Dílo Griesbacherovo je naplněno mnoha podnětnými a významnými postřehy. Byl jeden z prvních badatelů, který důkladně prostudoval skladebné technické principy Palestrinovy hudby. Přitom však jeho závěry jsou místy značně odvážné a zevšeobecňující. Zvláště není u něho dosti objektivně vědecky zhodnoceno časové údobí mezi tvorbou Josquinovou a Palestrinovou. Odtud mu chybí bezpečná základna ke správnému zhodnocení díla Palestrinova a Lassova. Především u něho postrádáme, podobně jako u Huga Riemanna, jasné rozlišení stylu Palestrinova od slohu Lassova.

<sup>206</sup> Wolfgang Boetticher uvádí ve své práci *Orlando di Lasso und seine Zeit* (Kassel 1958, 747 ad.), že rukopisné a tištěné dílo Lassovo čítá přes 2.000 skladeb. Skladebná pozůstalost Philippa de Monte čítá celkem 1.613 skladeb. Viz P. Nuten, *De „Madrigali Spirituali“ van F. de Monte* (3 sv., in: *Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Acad. voor Wetenschappen* 1958, XIV) a tentýž, *De „ge-*

estelíjke Madrigalen“ van F. de Monte (Vereniging voor muziekgeschiedenis, Antwerpen 1959).

<sup>267</sup> Viz Zdeněk Nejedlý, *Dějiny husitského zpěvu*, III. kniha (Praha 1955, 220).

<sup>268</sup> Vlivy díla Vaetova a Lassova v tvorbě Harantově konstatuje např. Rudolf Quoika ve stati *Christoph Harant* (MGG V, 1957, 1497). Franko-vlámský skladatel Jacobus Vaet byl pravděpodobně žákem Eustatia Barbiona, který působil jako *Magister cantus* v kostele Notre Dame v Courtrai, kde se také Vaet narodil. Vaet bývá v musikologické literatuře značně vysoce hodnocen. Ovládl mistrně tradiční kontrapunkt, kanon, cantus firmus, basso ostinato a tzv. „*soggetto cavato*“. Ve středních hlasech svých skladeb používá odvážných disonancí. Byl podle všeho jeden z prvních skladatelů, který použil názvu „*Missa Quodlibetica*“. Zda znal Harant skladby Vaetovy, nepodařilo se zjistit, ačkoli je pravděpodobné, že s nimi přišel do styku na pražském hradě. Viz H. Jancík, *Die Messen des Jacobus Vaet* (dissert., Wien 1929), M. Steinhardt, *J. Vaet and His Motets* (East Lansing, Michigan 1951 se soupisem Vaetových skladeb), též, *The Hymns of J. Vaet* (JAMS IX, 1956) a Walter Senn, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck*, 155).

<sup>269</sup> Moderní umělecký subjektivismus má dlouhodobou prehistorii. Jeho začátky musíme už hledat ve vrcholné a pozdní renesanci. Tehdy se totiž začalo opouštět pojetí nebo ideál umění jako vědeckého poznání světa nebo jeho matematického výkladu. Již v této době se uplatňuje subjektivní pojetí skutečnosti, nikoliv její objektivní popis nebo výklad. A také všechny reakce na tuto danou skutečnost jsou doslova určovány tímto emocionálně citovým postojem, který později se zvláště výrazně uplatnil v době baroku nebo ještě později v době romantismu a novoromantismu.

