

ÚVODEM

Již v prvním svazku své harantovské monografie vykreslil jsem společenské, politické, kulturní, umělecké, zvláště však hudební prostředí, v němž Kryštof Harant žil, tvořil a se duchovně vyvíjel.¹ Stalo se tak nejen z hlediska českého, ale i evropského. Především jsem tu zdůraznil, že evropský polymelodický i polyfonický skladebný princip měl vedle italsko-francouzských zdrojů svá nejdůležitější ohniska a střediska v Anglii a Nizozemí. Obě tyto země mohutným způsobem zasáhly v 15. a 16. století do téměř celé tehdejší evropské hudební kultury. První mocné podněty přicházejí z Anglie do Nizozemí, neboť v Anglii se postupně utvořila na základě dlouhodobého předchozího vývoje dynamická tradice polymelodického hudebního myšlení. Tato měla nepochybně základ v domácí lidové hudebnosti a tvořivosti 13. století. Svého kulminačního bodu dosáhla v 15. století. Tehdy nastal v Anglii velký politický a hospodářský rozvoj za vlády Jindřicha V. (1413–1422) a po velkém vítězství u Azincourtu v roce 1415, kdy Anglie ovládla celou Normandii. Ale již během 15. a 16. století byl tento velký rozmach anglického polymelodického hudebního myšlení předstížen velkolepým rozvojem vokální polymelodie a polyfonie v Nizozemí, jehož pronikavá síla pak doslova zaplavila celý tehdejší západní evropský kontinent a zasáhla svým vlivem i naše země. Podivuhodný vzestup nizozemské hudební kultury byl již na počátku 15. století vyvolán velkým hospodářským a kulturním rozkvětem země za vlády vévodů Filipa Dobrého (1419 až 1467) a Karla Smělého (1467–1477), kdy také došlo k mohutnému rozvoji nizozemské výtvarné renesance hlavně v malířství. V 15. a 16. století se uskutečnilo vrcholné vzepětí jednotlivých škol nizozemského vokálního vícehlasu, což se zvláště projevilo ve stavebném zpevnění skladebného ústrojení nizozemského polymelodického stylu. V Nizozemí se zpevnila nejen architektonická výstavba vokálně polyfonického skladebného útvaru, ale zároveň se tu ustaluje reálný čtyřhlasý vícehlas jako jeden z hlavních systémů tehdejšího kompozičního principu. Především se tu ustaluje forma motetu a mše, zhudebnující jednotlivé části *ordinaria missae*, zpravidla na základě kantofirmální skladebné techniky.

Často se setkáváme s názorem, že ve vokálně polyfonickém stylu nizozemské školy se uplatňoval převážnou měrou intelektuálně racionální element, takže tu podle tohoto názoru dominovala stránka rozumová na úkor bezprostřední, emocionálně citové inspirace. Tento názor je příliš jedno-

stranný a také namnoze nesprávně vyvozený z nedosti uvážených a ukvapených postulátů, jakož i z nedosti fundované znalosti celého komplexu pramenného hudebního materiálu. Tato devíza snad platí jen pro určitou chladně rozumově konstruovanou část skladebné produkce, ale nedá se naprosto generalizovat. Vytvořil se tu přece monumentální skladebný hudební styl (uveďme aspoň Josquina, Lassa a Palestrinu), který vedle monumentálně heroického patosu je nesen strhujícím, emocionálně prožitým hudebním výrazem, i když se vyvíjí a plyne v klidné melodické šíři bez onoho barokně melodicky a harmonicky zvrásněného dramatického výrazového účinku. Do jaké výše poetického vzepětí dostoupil tehdejší hudební výraz, o tom nám podávají snad nejpřesvědčivější doklad velkolepá motetová díla Lassova *Psalmi Davidis poenitentiales* (7 pětihl., 1565, vyd. 1584) a *Magnum opus musicum* (posth. vyd. 1604), v nichž se projevilo jak technické mistrovství a kompoziční všestrannost Lassova, tak i jeho nevyčerpatelné invenční bohatství a hluboká citová zanícenost. Vznikl tu v době Harantově tak monumentální styl, který svou uměřeností a klasickou vyrovnaností se důstojně řadí po bok monumentálně velkolepým architektonickým výtvarům florentského a římského stavitelského umění 15. a 16. století.²

Po tomto celkovém zjištění evropské hudební situace v 15. a 16. století položil jsem si především otázku, v čem je možno považovat naši hudební kulturu za aktivní a nedílnou součást tehdejší evropské hudby, zda česká hudba byla vůbec schopna v předbělohorském údobí svými uměleckými hodnotami přinést evropskému hudebnímu myšlení původní myšlenkové podněty. Dospěl jsem k názoru, že právě v tomto údobí českých dějin došlo v naší hudební kultuře ke stylovému a technickotvárnému zpoždění. Zjistil jsem, že toto zpoždění bylo způsobeno nejen kulturně historickými a ryze uměleckohistorickými faktory, ale i některými činiteli mimoumělecké povahy — v našem případě především činiteli politickými, nábožensko-dogmatickými, ekonomickými a obecně kulturními, — které rušivě zasáhly do plynulého organického vývoje české hudební kultury.³

Dnes je již obecně známo, že zásluhou pražského císařského dvora v době vlády císaře Rudolfa II. (1576—1611) se stala Praha jedním z nejvýznamnějších středisek tehdejšího pozdně renesančního, manýristického a raně barokního umění. Tyto základní stylové tendence se projevily nejen v samotné císařově osobnosti, ale i v celé tehdejší pražské hradní kultuře, ať už šlo o jednotlivé vědecké a pavědecké disciplíny, nebo o všechny druhy tehdejšího umění. Nicméně zůstaly tyto tendence izolované jen na úzký prostor pražského hradu. Nepronikly do jeho okolí a nestaly se součástí české kultury, která stále ještě tkvěla v přežitých a přežívajících slohově renesančních reziduích namnoze konservativně anachronické povahy. Tento na první pohled jistě paradoxní jev si teprve tehdy logicky vysvětlíme, když si uvědomíme na základě bezpečně ověřených poznatků, že v tehdejší českém převážně protestantském prostředí nebylo z dogmaticko-věroučných a úzce nacionálních důvodů ani pochopení, ani místa pro jakékoli nové umělecké tzv. manýristické nebo raně barokní slohové tendence. V předchozích dvou svazcích své monografie jsem se pokusil osvětlit, proč barok jako nová slohová, především světonázorová a filosofická epocha nastupuje v našich zemích opožděně a tak zvolna a namáhavě se tu etablu-

je. Snesl jsem také důkazy, proč jej nemohla tehdejší česká kultura přijmout jako něco bytostně organického a vývojově zákonitého.

Ve svých dosavadních pracích o české pozdní hudební renesanci a baroku jsem mnohokrát zdůraznil, že se český raný hudební barok a barokní styl vůbec značně opozdil za evropským hudebním barokem, především za barokem italského jihu i německého severu. Uvažme přece, že v Itálii se projevil barok ve své rané vývojové fázi již v druhé polovině 16. století, tedy v době Harantova mládí. Počátky italské barokní hudby, které jsou dnes označovány některými světovými musikology jako tzv. hudební manýrismus, můžeme názorně sledovat v chromatické a tónovém kolorismu italské pozdně renesanční vokální polyfonie, hlavně ve značně tonálně uvolněné tvorbě příslušníků benátské skladatelské školy z druhé poloviny 16. století.⁴

Naproti tomu se raný český hudební barok nesměle ohlašuje teprve až v první polovině 17. století a slohově se stabilizuje dokonce až na sklonku tohoto věku a na počátku 18. století, jak o tom svědčí např. skladby Václava Michny z Otradovic (kolem 1600–1676), Pavla Josefa Vejvanovského (asi 1640–1693), Jana Dismase Zelenky (1679–1745) aj. Proto také v české hudbě zcela chybí slohové a vývojové tak důležité přechodné stadium z vyspělé hudební renesance k ranému hudebnímu baroku, tedy údobí tzv. hudebního manýrismu, které je dnes tak intenzívně studováno a diskutováno ve světové musikologické literatuře. Tato mezera ve vývoji české hudby 16. a 17. století nepochybně způsobila narušení organického růstu a vývoje české hudby, která se nemohla zprvu dlouho vymanit z převážně universalistické goticko-středověké stylové základny a později zase z přežitých slohových elementů pozdně renesanční hudby. Jestliže můžeme v této době mluvit v evropské hudbě již o značně vyvinutém personálním stylu dokonce v novodobém slova smyslu (např. Gesualdo da Venosa, Claudio Saracini, Tomás Luis de Victoria, Claudio Monteverdi aj.), pak v české hudbě jej nelze zjistit nebo odpovědně vědecky doložit.

V druhém svazku své harantovské monografie se téměř monotematicky soustřeďuji k Harantově osobě a k jeho životním osudům. Snažil jsem se opět zakloubit jeho osobu do českého domácího prostředí, které rovněž formovalo jeho lidský a umělecký profil, jeho postavení v tehdejší české šlechtické společnosti, především ve skvělém ovzduší pražského císařského dvora, s některými výhledy do jeho soukromého života, utvářejícího se v rodinném kruhu na jeho oblíbeném zámeckém sídle Pece a v přírodně líbezném severočeském jičínském kraji.⁵ Prokázal jsem, že byl typickým produktem své doby, především její společenské, kulturní, umělecké a myšlenkové, řekl bych filosofické náplně, jaká se tehdy vytvořila v českých zemích v předbělohorském údobí před velkou národní katastrofou z roku 1620 a před staroměstskou exekucí z roku 1621. Znovu jsem poukázal na zvláštní charakter české renesance, která byla živou reakcí na středověk, ovšem v ryze českém měřítku, tak odlišném od evropských rozměrů. Její hlavní myšlenkovou náplní byla náboženská idea, křesťanství a křesťanský světový názor.⁶ I v tom se lišila evropská a česká renesance od středověku. Objevila znovu člověka a postavila ho na místo abstraktního a nadpřirozeného Boha. To se projevilo i v postavě Harantově, který tu stojí jako svéprávné, typicky renesanční individuum se všemi svými vztahy k po-

zemskému životnímu dění. Vždyť člověk v renesanci znovu poznal svou schopnost i tvůrčí sebevědomí, což se také projevilo v jeho cílevědomém návratu ke klasické antické kultuře a literatuře. Z tohoto poznání pak vyvěral nový dobový humanismus, na který jsem několikrát upozornil při charakteristice Harantova lidského profilu. Člověk 15. a 16. století si kriticky uvědomil, že jeho rozumové i citové schopnosti a síly plně dostačují k ovládnutí pozemského dění. Zatímco středověká scholastická filosofie kladla důraz na obecné, universální pojmy, pak renesanční filosofie se více méně soustřeďovala k pojmům konkrétním.

S nastolením renesančního individua byla také nastolena moc i síla vyhraněné osobnosti se všemi jejími kladnými i zápornými, světlými i stinnými stránkami. I to jsme mohli postřehnout při analýze Harantovy osobnosti. Renesanční individuum se stává dobyvačným, útočným, jde za svými životními cíli bezohledně a používá k tomu často i nedovolených a mravně pochybných prostředků. I Harant byl typickým šlechticem své doby, ovšem v malém českém měřítku a také v prostředí zcela odlišném od životního stylu italského renesančního kondotiéra. Nikdy nedosáhl onoho velkého neurvalého formátu některých svých italských vzorů.⁷ Byl to hluboce zbožný člověk a při vši jeho velké osobní ctížádostivosti nebyl jeho život nikdy poskvřen nečestnými nebo dokonce nemravnými činy.

Kryštof Harant byl vyhraněnou a nevšední osobností. Byl to muž osobně statečný, ctížádostivý, tělesně nadmíru zdatný, obratný, v pravém slova smyslu rytířský, i když k vojenské kariéře neměl zvláště vyvinuté sklony. Snad nejvýraznějším znakem jeho povahy byla značně vyhrocená ctížádostivost. Tento povahový rys hnal Haranta stále do nových a nových dobrodružství a ke stále oživované touze po hodnostech.⁸

Jeho náboženské přesvědčení, lépe řečeno příslušnost k církvi, nebylo jednotné, pevné a důsledné, což bylo příčinou jeho životní tragédie. Už za pobytu v Uhrách se u něho objevují známky náboženské skepse. Tato skepse se ještě více prohloubila a projevila po jeho návratu z Palestiny a Egypta. U dvora Rudolfa II. dosáhl značných úspěchů a věhlasu, neboť se tu mohla plně uplatnit jeho rytířská noblesa, jemné společenské vychování, nesporná umělecká vlohá, sčtetlost, vzdělanost a pozdně renesanční polyhistoričnost. Byl znalcem antické kultury, pěstoval historii, přírodní vědy, národopis, zajímal se také o státovědu. Tuto duchovní výchovu dovedl harmonicky spojit s fyzickou, tělesnou kulturou. Pro tyto své vlastnosti, zvláště pro svou uměleckou, literární a hudební činnost požíval vážnosti mezi svými vzdělanými současníky. Proto se mu dostalo ještě za života četných poct a dedikací. Byl povýšen do panského stavu, i když se dožil nevděku císařského dvora; byly mu dlouho odírány vysoké úřady, po nichž toužil, a nebylo mu řádně a správně vypláceno služné. Přístup k vysoké úřední kariéře byl mu znemožňován proto, že nebyl z katolického hlediska považován za muže nábožensky zcela spolehlivého. To byl nepochybně také jeden z motivů, který jej vedl k tomu, aby se nakonec ze vzdoru spojil s českými odbojnými stavy proti Habsburkům. V tomto spojení viděl jedinou cestu k další životní kariéře. Svůj velký vzor hledal v Budovcovi, Šlikovi a Thurnovi. Obdivoval jejich boj za svobodu víry a za samostatnost českého státu. Přitom, jak už bylo několikrát zdůrazněno, nemělo jeho náboženské přesvědčení onu důslednou názorovou rigoróznost, která

by se dala srovnat s jeho velkými vzory nebo s postavami českého středověku, zvláště v husitském období. Mělo spíše charakter utilitaristický, neboť jím posiloval své politické pozice, kariéristické tužby a svou velkou ctižádostivost. K evangelíkům přestoupil patrně ve chvíli, kdy se zdálo, že české povstání dosáhne kýžených úspěchů. Toho, čeho nemohl dosáhnout od katolíků, doufal získat od protestantů.

Nelze však vidět Haranta jen z této negativní, konjunkturální a kariéristické stránky. Jeho přestup k podobojím byl nejen motivován vystupňovanou ctižádostivostí, ale i upřímnou vážností, jak o tom konec konců svědčí jeho poslední slova, která poslal po knězi Rosaciovi své manželce a dětem. Jsou toho dokladem i jeho hudební skladby, které jsou prostoupeny, jak později ještě uvidíme, opravdovou, hlubokou zbožností, která se vyvíjela mimo jakoukoli konfesijní příslušnost. Podléhal citovým hnutím, dal se proto lehce svést, neboť mu scházela leckdy hrdinská odhodlanost, spojená s dravou bezohledností, tak charakteristickou pro renesančního šlechtice. Lze o tom soudit z jeho posledních slov před popravou. Jeho přestup byl nesporně motivován mimo jiné též vzdorným odporem a vnitřní revoltou k politice katolického císařského domu, jež způsobila českému národu tolik surových křivd a nespravedlností. Přitom to byl člověk nábožensky tolerantní, velkorysý, vzdálený jakékoli sobecké úzkoprsosti, malichernosti nebo osobní msty. V Harantově náboženské toleranci se projevilo také jeho tehdy tak vzácné velkorysé evropanství. Můžeme dokonce říci, že v tomto směru byl Harant evropštější než kterýkoli Evropan 16. století.

Pokud se týká životního stylu a jeho náboženského nazírání, byl to člověk na svou dobu opravdu moderní, který předstihl v tomto směru všechny své české šlechtické vrstevníky. To se projevilo i v jeho politické snášenlivosti, v jeho lidské dobrotě a racionální rozvaze, s kterou tak často dovedl řešit politické spory a z nich plynoucí názorová napětí. Tuto svou povahovou vlastnost osvědčil právě v době politicky nejvypjatější, v době, kdy zastával vysoký úřad presidenta České komory.

Přitom v jeho povaze i názorovém založení najdeme i některé typické české vlastnosti, které jej zase vzdalovaly od beznárodního humanistického kosmopolitismu, i když to zní velmi paradoxně u srovnání s jeho evropanstvím. Jeho podivuhodný realistický smysl, který někdy hraničil až na samou mez naturalistického chápání života, jeho povahová i pracovní poctivost, důkladnost, smysl pro hospodárné vedení jeho statků a soucit s drobným českým člověkem – to jsou nesporně zase vlastnosti, které svědčí o jeho upřímně procitěném češtví. Je to také jeden z důkazů toho, jak měl blízký vztah k české národní věci, jak cítil s pokrojeným, pronásledovaným a trýzněným českým lidem. V tomto směru se také značně lišil od ostatní české šlechty, zvláště však od svrchu vylíčené šlechty italské, která měla na mysli jen svůj osobní prospěch, byla vzdálena citění poddaného lidu a svou výlučností se s ním nedostala do přímého styku. Naproti tomu Harant, jak už vyplývá z jeho života, zvláště z jeho pobytů na statku Pecce, dovedl si vždy nalézt laskavý postoj dobrého a často i ohleduplného hospodáře ke svým poddaným. V tom se zase blížil Budovcovi, u něhož vystopujeme podobné povahové rysy. K tomuto postoji ke svým poddaným byl Harant vychován také humanistickou literaturou a konečně i jeho činnost literární a skladatelská, tedy činnost vysloveně múzická, měla

nepochybně nemalý podíl na tomto lidském vztahu k poddaným. V neposlední řadě bylo v tomto směru rozhodující i jeho upřímně procítěné křesťanství. Z jeho víry pramenila také jeho čestnost, poctivost, přímost, oddanost a láska nejen k rodině a dětem, ale i k lidem, s nimiž se stýkal jak ve svém úřadě, tak i na svém venkovském šlechtickém sídle. Přitom to byl muž neobyčejně důsledný, houževnatý, dokonce i vzdorný, zvláště tehdy, když mu bylo jakýmkoli způsobem ukrivděno. Proto nesnášel krivdu, nespravedlnost, posměch nebo hanu. V tomto směru projevil vpravdě rytířskou povahu. Jinak to byl člověk stále štvaný, neklidný, nespokojený, myslivý, což bylo znakem jeho uměleckého nadání, tvořivosti, skepse vědecky usuzujícího člověka, ale zároveň již i projev nesměle se ohlašující barokní povahové protikladnosti. Odtud také pramenila snad i jeho zjitřená tvůrčí představitivost, emocionální vznětlivost, která jej hnala stále k duševní, tvůrčí práci; tím se zase značně lišil od tehdejší české feudální společnosti, jež byla z velké části oddána jen hospodářským, politickým a náboženským zájmům, bez hlubšího vztahu k umění a umělecké tvorbě.

Odtud lze říci, že Harantova cesta za duchovní jistotou byla dlouhá, nesdaňná i namáhavá. Vyvíjela se v těsné spojitosti s jeho politickým a umělecky tvůrčím růstem. J. B. Capek správně postřehl, že jeho životní orientace v době vrcholného rozmachu jeho osobnosti (asi v letech 1615–1620) nebyla talleyrandovská, ale v dobrém slova smyslu donquijotovská. I když dlouho věrně sloužil habsburskému domu, přece se dovedl v rozhodné chvíli mužně postavit proti Habsburkům, a to v době, kdy to žádalo blaho státu i národa. Ale celkovým svým založením byl povahy uvážlivé a smířlivé, ne nepodobné povaze Jiříka z Poděbrad nebo Viléma z Pernštejna. Postupem doby se vypracoval a uzrál k velkoryse vyrovnané a vyhraněné osobnosti, a to po nemalých duševních krizích a vnitřních zápasech myslícího, intelektuálně založeného člověka. Ale dříve než mohl tyto své povahové vlastnosti uplatnit, musil předčasně odejít z dějiště tehdejšího českého politického života a opustit dílo, které bylo tak dlouho připravováno a nakonec tak žalostně ztroskotalo.

V předchozích dvou svazcích své harantovské monografie jsem zdůraznil, že s návratem k antice a tím i k jejím klasickým ideálům a kulturním zdrojům, došlo také v 16. století k utváření národního sebevědomí, k prohloubení národní kultury a národního ducha. Současně se dospělo k objevům, které umožnily technický a duchovní rozvoj. Italové si totiž počali uvědomovat duchovní velikost jejich historie, která tkvěla v mohutných architektonických a výtvarných památkách antiky, v monumentalitě starověkého Říma, především ve velkoleposti děl jejich slavných předků. Byl to mohutný triumf nově vzkříšeného individua. V Harantově literární činnosti můžeme také názorně sledovat jeho osobní vztah k antice a tím i leccos, co přispělo k osvětlení jeho životního a uměleckého zápasu a stylu. Vždyť Harant šel jako silné individuum bezohledně, i když čestně, za svými životními cíli a úkoly.

V renesanci se zrodil nejen *l'uomo universale*, ale zároveň i *l'uomo unico*. To platilo ve stejné míře jak o umělcích, vědcích, o politických a vojenských osobnostech, tak o dobrodruzích, kteří dosáhli svých úspěchů i nečestnými prostředky. Ideálem renesančního člověka byla i při všech těchto vlastnostech osobní *virtù*, kterýžto pojem chápala tehdejší doba nikoli snad

jako osobní ctnost, ale jako souhrn typicky mužných vlastností, naplněných osobním činorodým dynamismem. Rovněž i tato charakteristika renesančního člověka se v mnohém nápadně shoduje s Harantovými povahovými vlastnostmi. Byl přece nejen *l'uomo universale*, ale zároveň i *l'uomo singolare* nebo *unico*. Současně to byl člověk, který šel za svými osobními rytířskými vlastnostmi, jež u něho nepostrádaly osobní cti, vojácké a rytířské odvahy, jak o tom konečně svědčí i heslo v jeho štítě, skryté do hudebního kryptogramu: *Virtus ut sol micat* (Ctnost září jako slunce).

Dále jsem se snažil prokázat, že silně tvůrčí individuality, jakou byl nesporně i Harant, vytvářejí nejen prostředí své doby a jí vtiskují pečeť své osobnosti, ale současně vlivem dobového prostředí jsou utvářeni a hněteni ve vyhraněné dobové typy. A tento člověk – typ si určoval, podobně i Harant, také svůj poměr k Bohu, kosmu, k umění a kultuře své doby, zkrátka k celému okolnímu světu. Haranta po této stránce vychovala také doba, renesance se svým poměrem k Bohu a kosmu. Nemohl se prostě vymknout vlivu prostředí a tehdy vládnoucímu světovému názoru. Možno říci, že byl jeho produktem i tvůrcem.

Po tom všem, co tu bylo řečeno o základních povahových vlastnostech Harantových, dospěli jsme k názoru, že byl osobnost s y n t e t i c k á. Dovedl spojovat renesanční polyhistorickou kulturu s reformačním náboženským přesvědčením, což bylo jistě něco zcela výjimečného v našich kulturně politických dějinách. Tímto spojením polyhistoričnosti s reformačním náboženským světonázorem se lišil od svých tehdejších italských vzorů. O syntetičnosti jeho povahy svědčí také fakt, že se dovedl tvůrčím způsobem projevit v několika vědeckých a uměleckých oborech. Mělo to ovšem také svá úskalí a nebezpečí, především v tak převratné a dramatické době, v níž Harant žil a tvořil. Vždyť to byla doba příkrých názorových a ideových protikladů. Ale tyto nebezpečné nástrahy byly u Haranta překonány silným vlivem vyhraněné reformační ideologie, která hluboce zasáhla do jeho života a do jeho vnitřního duchovního růstu.

Už v úvodní kapitole k prvnímu svazku této práce jsem naznačil, z jakých hodnotících aspektů a metodologických přístupů i zřetelů hodlám interpretovat, hudebně popsat, kriticky rozebrat a slohově zhodnotit Harantovo literární a hudební dílo. Můj hlavní zřetel se proto samozřejmě v tomto třetím svazku soustředí na jeho hudební dílo, které nesleduji osamoceně, ale především jako organickou součást české a evropské hudební tvorby sklonku 16. a počátku 17. století. Po všech kritických výhradách k Harantovu hudebnímu dílu, které jsem uvedl a ještě během tohoto třetího svazku uvedu, musím objektivně doznat, že se Harant jako skladatel zapsal významným způsobem do dějin české hudby, byť se jeho hudební dílo dochovalo v neúplném a svým rozsahem nevelkém torzu. Dnes je již nesporné, že zaujímá ve srovnání s ostatní českou hudební tvorbou, která vznikla na přelomu z 16. do 17. století, ve vývoji české pozdně renesanční hudby pozoruhodné místo. Naproti tomu v tehdejší evropské hudbě je přece jen zjev anachronický a má spíše sekundární význam, především pro druhově úzký, omezený a početně malý rozsah, nikoli snad pro svou skladebnou hodnotu, která se vyznačuje nejen technickou vyspělostí, ale i nevšední myšlenkovou a inspirační hloubkou. Nicméně ani Harantův evropský význam nelze bagatelizovat, paušálně podceňovat, bez povšimnutí

přecházet nebo snad také dokonce záměrně odsouvat do pozadí. Svědčí o tom skutečnost, že se jeho jméno dnes objevuje ve významných evropských hudebních slovnících a encyklopediích, sporadicky ovšem i v musikologické literatuře, nehledě k tomu, že se jeho jméno vynořuje v cizí obecně historické literatuře jako jedné z vůdčích postav českého stavovského povstání z let 1618–1620 nebo jako autora pozoruhodného cestopisu, v němž prokázal svou polyhistorickou učenost a literární zdatnost.⁹

V třetím svazku své harantovské monografie se chci nejprve zabývat Harantovým pobytem na arcivévodském dvoře v Inšpruku, kde získal základní systematické a důkladné hudební školení a kde se také po prvé dostal do významného evropského centra dvorské hudební kultury. Pak se zastavím u jeho *Cesty do Svaté země* (1608) a pokusím se zhodnotit vše to, co tato kniha obsahuje o hudbě a hudební kultuře těch zemí, jimiž Harant za své pouti do blízkého Orientu projel. Dále osvětlím jeho pobyt na císařském dvoře v Praze, kde se dostal do velmi rušného a bohatého hudebního prostředí a kde poznal z autopsie tehdejší vyspělou evropskou renesanční vokálně polyfonickou tvorbu. V tomto dvorském prostředí vešel pravděpodobně do osobního styku s několika významnými reprezentanty tehdejší evropské vokální polyfonie, především s Jacobem Regnartem, Philippem de Monte a Charlesem Luytonem. Není vyloučeno, že se tu také osobně setkal s Lambertem de Sayve, Hansem Leo Haßlerem a jeho bratrem Jacobem Haßlerem.

V dalších kapitolách tohoto svazku se pokusím o historický a slohově estetický rozbor Harantova literárního díla. Teprve pak se budu podrobně zabývat rozбором Harantových hudebních skladeb. Po vnějším popisu se pokusím o detailní, pokud možno zcela objektivní zjištění všech technicko-tvárných, hudebně výrazových, formově stavebných a esteticko-ideových elementů Harantova hudebního díla. Tímto podrobným rozбором poměrně nevelkého díla Harantova sleduji širší záměr: chci ukázat, jak nutno postupovat při hudebních analýzách vokálně polyfonní tvorby 16. a 17. století. Jsem si však plně vědom relativní platnosti svých objektivních zjištění, poněvadž v historických, a zvláště v umělecko-historických disciplínách nelze ani při největším úsilí dosáhnout tak objektivně platných soudů a závěrů, jako je tomu např. v mnohem exaktnějších přírodních vědách. Jde tu přece nejen o faktory ryze objektivní, snadno popsitelné a zjišitelné, ale též o činitele ryze subjektivní povahy, o složité procesy tvůrčí, velmi komplikované vlivy prostředí i jednotlivých skladatelských osobností na Harantovu tvorbu, zkrátka o celé duchovní a umělecké klima, v neposlední řadě o osobité tvůrčí a povahové vlastnosti, které vyvěraly z psychicky složité Harantovy osobnosti.¹⁰

Konečně v doslovu tohoto třetího dílu své harantovské monografie se pokusím o zařazení Harantova skladatelského zjevu do celkové tehdejší situace evropské hudby a zároveň se také pokusím stanovit, kteří významní skladatelé Harantovy doby mohli mít jakýkoli vliv na jeho tvorbu a utváření jeho slohového hudebního profilu. I v tomto směru jsem si plně vědom labilitý svých soudů a závěrů, poněvadž tu jde o otázku složitou, velmi nesebnou a v mnohém směru dokonce i těžko řešitelnou.