

Racek, Jan

Doslov

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. 141-158

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120997>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

DOSLOV

V závěrečné kapitole k třetímu svazku své harantovské monografie chci ještě pohovořit o slohu a slohovém zařazení Harantovy hudby a v kritickém pohledu zvážit i zhodnotit význam a poslání jeho skladebného odkazu. Dříve než přistoupíme k těmto dvěma základním problémům, zastavme se nejprve ještě zcela krátce u Harantova uměleckého, skladatelského profilu. Kryštof Harant byl převážnou měrou v dosavadní české obecné a musikologické literatuře posuzován jako typický zjev a reprezentant českého šlechtického hudebního diletantismu, jak se vytvořil v době vrcholné renesance a raného baroku (např. v italské hudbě někteří příslušníci florentské cameraty). Snažil jsem se dokázat na základě sice fragmentárního, ale namnoze přesvědčujícího pramenného materiálu, že tato charakteristika Harantova skladatelského profilu neobstojí a ani neodpovídá skutečnosti. Zjistil jsem totiž, jak soustavně a namnoze cílevědomě byl Harant školen, byť v polyhistorickém smyslu slova, jakých zkušeností nabyl ve výtvarném, literárním a hudebním umění za svého pobytu na inšpruckém arcivévodském dvoře a později v Praze u dvora císaře Rudolfa II. Zvláště u pražského dvora se dostal do přímého styku s tehdejší nejvyspělejší evropskou a výtvarnou kulturou, především však s vrcholnou vokálně polyfonickou tvorbou. Ta byla nejen charakteristickým znakem tehdejšího pražského dvorského života, ale pronikla tehdy do všech významných center evropského hudebního dění. Harant prokázal ve svých několika dochovaných skladbách, zvláště ve své pětihlasé mši, jak dokonale ovládal imitační kompoziční techniku a formální stránku skladebného procesu. Skutečnost, že se jeho skladby vyznačují nejen bohatou hudební představivostí, svěží melodickou invencí, ale i dokonalou skladebnou technikou, to vše neklamně svědčí, že tu jde o skladatele hudebně soustavně školeného a nikoli o pouhého hudebního diletanta. Při hudební analýze Harantových skladeb musíme se bezděčně zamyslet jak nad jeho tvůrčí a invenční potenci, tak i nad skladebně technickou dokonalostí, která by byla nemyslitelná bez předchozí důkladné hudebně teoretické přípravy. Harant v těchto skladbách stojí nesporně na výši renesanční polyfonické produkce.

Lze tedy říci, že o Harantově skladatelském diletantství nelze vůbec hovořit, tím méně o diletantství v pejorativním slova smyslu. Šlo tu nejen o živě hudebně citícího skladatele s nesporně vrozenou skladatelskou vlohou, značnou hudební představivostí, především v adekvátním zhudebnění

inspiračních podnětů textových předloh, a s bezpečně získanými skladebně technickými znalostmi. Zvláště ve svém hudebním přístupu k textovým předlohám svých skladeb projevil jemný hudební vkus a výrazovou noblesu.

I Harantova archaičnost ve smyslu hudebně výrazovém není snad projevem ztrnulého konservativismu nebo netvůrčího eklekticismu. Jde tu spíše o jakýsi druh neoprodukce, která sice nebyla nesena novými tvůrčími výboji nebo snad dokonce určitým druhem kompozičního experimentu, ale není také nikde poznamenána pouhým nedomyšleným nebo jen povrchním, vnitřně neztráveným epigonstvím. I v tomto smyslu je Harant osobnost, která dovedla tvůrčím způsobem syntetizovat vše, co vzniklo pozoruhodného v hudbě jeho velkých předchůdců nebo i současníků na poli vokálně polyfonické produkce. Je evidentní, že Harant svou hudbou dovedl všechny tyto podněty svým způsobem domyslit a dotvořit, i když patrně v nevelikém počtu skladeb.

Když jsme zjistili a také doložili, že se Harant dopracoval skladebné pohotovosti jednak soustavným školením, jednak pozoruhodným soukromým studijním úsilím, pak musíme si také položit otázku, v čem tedy spočívá jeho základní slohový profil a v čem nutno hledat jeho význam i postavení v tehdejší české i evropské hudbě.

Dříve než přistoupíme ke slohovému určení a zařazení Harantova skladatelského zjevu, je nutné, abychom si aspoň ve stručnosti vytyčili několik zásadních metodologických připomínek a kritérií k obecnému zjištění hudebního slohu a tím i k postupu při stanovení slohového profilu určité hudební epochy nebo určité skladatelské osobnosti. Musíme si především uvědomit, že hudební sloh kterékoli dějinné epochy nebo kteréhokoliv skladatele lze objektivně zjistit jedině na základě podrobného rozboru jednotlivých složek hudebních děl i jejich celistvé skladebné struktury. Zvláštní důraz bych kladl na ono celistvé, strukturální zjištění typických skladebných znaků, poněvadž sloh je nedílná celistvost, vědomí celku, je podmíněn společnými jednotícími principy, které jsou vzájemně zákonitě spjaty ve vyšší skladebné útvary. Sloh tvoří především jednotná a ucelená pracovní metoda v použití hudebně vyjadřovacích prostředků. Skladatel jim dodává svou osobností individuální, myšlenkově pregnantní výrazový charakter. Při tomto analytickém procesu musíme však odlišovat slohotvorné faktory, které spolupůsobí při vzniku uměleckého díla, od vlastního slohu, v němž se proměňuje umělcovo vnitřní myšlenkové dění (proces) v jednotný umělecký (hudební) projev – dílo, skladbu. Jak je vidět, sloh uměleckého, v našem případě hudebního díla, vytvářejí nejen vnější, objektivní, ale především vnitřní, subjektivní faktory, které jsou produktem osobitého, subjektivního myšlenkového procesu umělce, v našem případě skladatelova.²⁵⁹

Umělec žije v lidské společnosti a nikoli mimo ní.²⁶⁰ Člověk je společností usměrnován v tvorbě životního slohu. Zvláště umělec je velmi reaktivní, citlivý a vznětlivý na všechny popudy z vnějška. Společenské prostředí utváří jeho duchovní profil mnohem pronikavěji než je tomu u prostého člověka, kterému zpravidla schází tato bohatě rozrůzněná reaktivní umělecká představitost. Umělec tyto popudy z vnějška ve svém nitru přetváří, stylizuje, typizuje a patetizuje. Jde tu tedy nejen o faktory vnějších objek-

tvírní, ale především o činitele vnitřně subjektivní. Jejich syntéza je pak hybnou silou při utváření uměleckého hudebního slohu.

Z toho lze tedy vyvodit, že jedním z nejdůležitějších vnějších faktorů je vedle sociálního původu a postavení umělce vliv prostředí, které spolu-vytváří jeho skladebný a tím i slohový profil. Vždyť umělec, v našem případě skladatel, žije v určitém, konkrétním dobovém životním prostředí a klimatu, lépe řečeno v určitém dobovém životním stylu. Musíme si však přitom uvědomit, že i když je těmito dobovými faktory usměrňován jeho tvůrčí skladebný proces, přece v neposlední instanci je vnitřně řízen osobitými vlohami tvůrčího jedince, individua.

Vedle těchto objektivně materiálních činitelů se tu uplatňují, a to velmi pronikavě, i faktory ideové. Ty vznikají ve světě idejí, jimiž žije ta která doba. Jsou utvářeny světonázorovou duchovní a mravní sférou doby, pak citovým fondem umělcovým, zkrátka jeho celkovým povahovým založením, temperamentem a duchovním světem, v němž umělec žije a tvoří. Tyto ideové, duchovní faktory pak vytvářejí nejen životní, ale i tvůrčí pojetí umělcovo a jeho vztah k nadosobním hodnotám.

Jak je vidět, jde tu o reciproční působnost objektivních a subjektivních, vzájemně se postupujících činitelů, které pak vytvářejí obsahově formovou strukturu uměleckého díla. Syntéza těchto faktorů působí soustředěně také na jeho slohovou podstatu. I vnější forma tvůrčího procesu je jimi usměrňována. Přitom ovšem nesmíme zapomínat, že dalším významným činitelem při utváření slohové podstaty uměleckého díla je působnost národní tradice, která se projevila ve skladebném a slohovém procesu předchozích a soudobých uměleckých útvarů, v našem případě útvarů hudebních. Tato národní tradice je pak nositelkou osobitých národních elementů, které utvářejí a přetvářejí během dějinného vývoje duchovního národního dění a stávají se tak integrální součástí toho, co nazýváme kulturou národa. Podstata hudebního slohu je do jisté míry také dána, podobně jako v jiných uměních, materiálem, jehož to neb ono umění používá.

Tedy při vymezení pojmu stylu v hudbě musíme, jak bylo již svrchu řečeno, přihlížet ke všem složkám, které vytvářejí skladbu jako ucelený technickotvárný a slohový celek. Proto jsme již v předchozích kapitolách nejprve zkoumali diastematickou (intervalovou) podstatu melodické linie Harantových skladeb a pak její metroritmické, zvukově harmonické a stavebně architektonické elementy. Odtud problém slohu v hudbě 16. století je otázka komplexní a složité. Jsme přece ve stylovém údobí, kdy ve vokálně polyfonickém předivu zaznívá současně nebo sukcesivně více hlasů, takže tu jde o značně komplikovanou hudební strukturu. V tomto případě musíme přihlížet nejen k vzájemným vztahům melodických linií jednotlivých hlasů, k jejich rytmické tvářnosti, ale i k problému jejich harmonického souznění, jinak by byl celkový stavebný profil těchto skladeb nepřehledný. Bez tohoto náhledu do vnitřního skladebného ústrojenství nemohli bychom ani proniknout ke slohové podstatě díla.

Odtud jsme se snažili také u Haranta doslova vysondovat obecné slohové znaky jeho hudebního díla v melodických a metroritmických útvarech, polyfonním a kontrapunktickým myšlení, harmonii, architektonické a formální výstavbě a konečně ve zcela specifických vlastnostech jeho hudby a jeho hudebního myšlení.

V tomto shrnujícím závěrečném pohledu na slohovou tvářnost Harantovy hudby nejprve pojednám zcela obecně o základní povaze Harantova hudebního slohu a teprve pak se pokusíme vymezit jeho specificky osobité vlastnosti, jež se svou povahou liší od celkového dobového slohového kánonu a průměru evropské polyfonie 16. století.

Již v prvním svazku své harantovské monografie pokusil jsem se o slohovou charakteristiku doby a prostředí, v níž Harant žil a umělecky se vyvíjel, a to jak z evropského, tak i českého domácího hlediska. Naproti tomu v předchozích kapitolách tohoto třetího svazku snažil jsem se na základě strukturálních prvků a znaků Harantova skladebného díla zařadit jeho zjev do určité stylové kategorie vokálně polyfonické hudby 16. století. Poznal jsem však, že toto úsilí uvést Haranta jednoznačně do určité, přesně vymezené vnitřně slohové souvislosti se skladbami jeho předchůdců i jeho současníků není snadné nebo jednoduché. Pokus, charakterizovat dílo Harantovo jako jednoznačně slohově vymezené určitou skladatelskou osobností jeho doby, naráží na téměř nepřekonatelné obtíže ryze badatelské, heuristické povahy. Rovněž řešit otázku, které vnější faktory usměrnily způsob skladebného ductu Harantova, je za dané situace znesnadněno mnoha závažnými příčinami. Především nám dosud schází syntetické zpracování vývojově dějinného procesu hudebně slohových kategorií, které vznikly během 16. století. Proto jsem se z velké části spokojil pouze tím, že jsem suploval pojem hudebního výrazu a tím i slohu pouhým popisem a rozbořením skladebně technických elementů Harantova díla. Přitom jsem si však plně vědom, že i tímto popisem a rozbořením byl do jisté míry dán první podnět k řešení estetických a slohových problémů Harantovy hudby, tím i jeho slohového zařazení do kontextu vokální polyfonie 16. století. Musíme si však uvědomit, že dokonalé a vyčerpávající hodnotící uchopení jednotlivého uměleckého zjevu, jakož i určité slohové epochy nespočívá jen na znalosti nebo pouhém statickém výčtu skladebně technických prostředků. Tkví především v hudebně srovnávací analýze hudebního myšlení, skladebné metody a principů, konec konců i výrazové, emocionální potence jednotlivých skladatelských osobností v jejich vzájemném vztahu. Tedy toto relativně objektivní hodnocení je závislé na faktorech velmi složité životní psychiky a skladebné struktury jejich tvůrčích procesů. V našem případě by tu šlo, jak už bylo svrchu řečeno, o detailní srovnání Harantovy hudební dikce s hudbou jeho skladatelských předchůdců a současníků. A tu se dostáváme k nejdětší překážce našeho jistě správného předsevzetí a úsilí. I tento pokus zatím naráží na velké potíže. Jen málo skladeb z té doby, především menších skladatelských zjevů, kterými byl obklopen Harant v Inšpruku a v Praze, je dosud kompletně tiskem vydáno v kritických edicích se slohově hodnotícími rozborů. Skladby těchto méně významných autorů jsou pro dnešního badatele prakticky téměř nedostupné. Schází nám tu tedy jeden z hlavních předpokladů k objektivnímu hudebně srovnávacímu a hodnotícímu procesu ve vztahu k Harantovým skladbám.

Dále by bylo třeba, abychom zjistili, v jakém vztahu byl Harant k ideovému a filosofickému myšlení své doby a jakým způsobem z tohoto svého ideového postoje umělecky ztvárnil výrazové a materiállové prostředky, s kterými ve své době disponoval. I o toto vysvětlení jsem se pokusil v předchozích kapitolách tohoto svazku.

Při rozboru vztahu Harantovy hudby k textovým předlohám osvětlil jsem především, jakými ideovými pohnutkami byl Harant veden při zhudebnění svých duchovních a liturgických textů. Vymezil jsem, jaký byl jeho citový a intelektuální přístup k jejich obsahové, tedy ideové náplni. Stručně jsem také ozřejmil, do jaké míry se mu podařilo na základě hudebních prostředků, které měl k dispozici, vzbudit v posluchači jeho skladeb co možná nejbezprostřednější a nejhlubší výrazový účín, adekvátní výrazové kapacitě jeho textových předloh.

Tím jsem také stanovil, ovšem jen do jisté míry, jaké postavení Harant zaujal v tvorbě svých současníků, jmenovitě co do historickoestetického hodnocení celého jeho tvůrčího odkazu.

A nyní se pokusme vymezit Harantovo postavení ve slohovém klimatu české a evropské hudby vrcholné renesance. Již dříve jsme zjistili, že Harant byl tradicionalista se sklonem k názorovému konzervativismu, což se projevilo nejen v jeho literární, slovesné dikci, ale zvláště výrazně v jeho hudebních skladbách. V nich totiž uchovává starší principy polyfonní práce, tedy ty skladebné principy, které jsme zjistili v údobí nizozemské vokální polyfonie, v době, kdy evropská hudba byla již ve znamení monodiálního hnutí, umělecky kodifikovaného ve florentské cameratě. Harantův hudební sloh je svým technickovýrazovým ustrojením anachronický proto, poněvadž vychází z těch skladebných principů, které se utvořily v evropské hudbě kolem poloviny 16. století. Tehdy totiž, přibližně v letech od roku 1530 do roku 1560, došlo k vyjasnění a pročištění hudební dikce imitačního vokálního slohu, tím také k zjednodušení kompoziční techniky, dokonce i tehdejších slohových principů. Jsou to vlastnosti, které můžeme také do jisté míry sledovat v Harantově hudebním díle. Ve zjasnění evropské vokální polyfonie se projevil mimo jiné také vliv zlidovělého chansonu a madrigalu nizozemsko-italského typu. Šlo tu tedy o dva typy: severský, v němž se uplatňují ještě prvky severské gotiky, a jižní italizující, v němž vystopujeme vlivy italské renesance. I nizozemská vokálně polyfonická tvorba přejímala v době Lassově tyto světské, někdy i zlidovělé prvky, aby je pak uplatnila v duchovní hudbě 16. století. Tento proces můžeme také sledovat v Palestrinově tvorbě; v ní dokonce dosáhlo toto zjasnění hudební dikce svého stylového vrcholu. Hudba se takto postupně oprošťovala od všech příkrostití a zvukových tvrdostí dřívějších vývojových epoch a period vokálně polyfonické hudby. Římská škola dávala přednost klidnému melodickému toku a průběhu skladby. V tom také spočíval rozdíl mezi hudebním výrazem a vedením hlasů jižní italské a severní nizozemské kompoziční školy a skladebné metody. Konečně tyto rozdíly můžeme velmi názorně zjistit mezi jižní italskou a severskou nizozemskou gotikou a renesancí, a to nejen ve výtvarném umění, ale i hudbě.²⁶¹ Tyto rozdíly postihly jak hudební formu, tak i myšlenkovou strukturu a invenční náplň skladeb. Škola Orlanda di Lassa přenesla skladebné principy světské hudby i na pole hudby duchovní. Zjasnění skladebné techniky a tím ovšem i skladebného výrazu přispělo především k zintenzivnění náladové působnosti skladeb. Lasso a jeho škola, k níž nepřímo se hlásil svým dílem také Harant, představuje ovšem ve své době nový slohový směr, i když tato škola si dále podržela mnoho z toho, co charakterizuje předchozí nizozemskou skladebnou techniku. Na jedné

straně čerpala z výrazových možností madrigalové a chansonové tvorby, na straně druhé zase vytvářela nové hudebně výrazové a vývojové možnosti. Tím není řečeno, že by tu nežily v jakési stylové symbióze ještě starší formy kánonické a kantofirmální skladebné techniky, množství různých slohových druhů a stylových směrů.²⁶² Ke stylové změně došlo teprve u skladatelů, kteří se seskupili kolem školy Lassovy. Ale i u těchto skladatelů se kříží vlivy chansonového, madrigalového slohu a techniky s benátským koloritem a vicesborovostí (polychoralitou).²⁶³

Zastavme se nyní u velmi závažné otázky: které vlivy domácích a cizích skladatelů lze zjistit ve skladebném díle Harantově. Musíme si zase především uvědomit, že u Haranta jde o stylově opožděný vokálně polyfonní sloh, tedy o hudbu, která svou skladebnou dikcí ještě patří do doby tzv. hudebního universalismu, kdy nelze dosti dobře hovořit o osobitě vyhraněných hudebních a skladatelských individualitách. Zjišťovat proto v díle Harantově konkrétní vlivy jednotlivých skladatelů považují téměř za nemožné. Vždyť skladebná technika renesančních polyfoniků, jmenovitě těch, kteří se stali nepochybně Harantovými vzory, se vcelku nikterak výrazně od sebe neodlišovala. Také jejich hudební výraz byl málo diferencován až na některé zcela výjimečné skladatelské osobnosti, jakými byli např. Gesualdo da Venosa, Claudio Saracini nebo Claudio Monteverdi. Tímto subjektivním hudebním výrazem, který dnes označujeme za manýristický a který patří do slohového okruhu tzv. *musica reservata*, nemohl být Harant ovlivněn už z toho prostého důvodu, poněvadž s těmito skladateli nepřišel vůbec do styku.²⁶⁴ Přitom si musíme uvědomit, že počátky moderního uměleckého subjektivismu najdeme již ve vrcholné a pozdní renesanci. Tehdy se totiž počal opouštět ideál nebo pojetí umění jako vědeckého poznání světa nebo jako jeho matematického výkladu. V té době se zvláště v italském umění začíná uplatňovat subjektivní, smyslově citové, tedy emocionální pojetí skutečnosti a opouští se její pouhý popis nebo výklad. A také všechny reakce na tuto danou skutečnost se počínají určovat tímto emocionálně citovým postojem, který se později zvláště výrazně uplatnil v době baroku nebo ještě později v údobí romantismu. Ovšem ani tímto pozdně renesančním individualistickým subjektivismem nebyla Harantova hudební tvorba dotčena, poněvadž se většinou omezila na duchovní a liturgickou hudbu, která svým výrazem stále ještě setrvala v objektivním renesančním universalismu.

Nám ještě zbývá se zastavit u těch velkých zjevů hudební renesance, s nimiž se Harant mohl dostat do bližšího osobního styku na arcivévodském dvoře v Inšpruku a později na dvoře Rudolfa II. v Praze. Jde tu téměř vesměs o nizozemskou polyfonii franko-vlámské a burgundské proveniencie a v několika případech také o italskou renesanční polyfonii, zvláště o benátský bi- a polychorální vokálně polyfonický styl. Jedině tímto způsobem dospějeme aspoň ke zcela přibližnému vymezení jeho celkového stylového zařazení v renesanční hudbě 16. století.

Je nepochybné, že prvním významným učitelem Harantovým v hudební teorii a skladbě byl Alexander U t e n d a l (kolem r. 1530–1581). Utendal byl již od roku 1572 vedoucím inšpruckého pážecího pěveckého souboru, kde se s ním Harant osobně poznal. Je zcela pravděpodobné, když vyslovíme domněnku, že ve své pozdější hudební tvorbě mohl Harant navázat

na některé skladebné principy Utendalovy tvorby a školy. Vždyť Utendal podle všeho Haranta zasněcoval v Inšpruku do vokálně kontrapunktické kompoziční práce. V Inšpruku mohl se Harant také seznámit s Utendalovou mešní tvorbou. Strážlivá a věčná kontrapunktická faktura i struktura těchto Utendalových skladeb byla jistě blízká hudebnímu citění Harantovu. Utendal byl v mnohém směru podobný skladatelský typ jako Harant. Projevoval tentýž sklon k tradici a hudebně výrazovému konzervativismu. Přitom musíme všechny paralely mezi skladebnými principy Utendalovými a Harantovými nazírat velmi opatrně a kriticky. Když srovnáváme Utendalovu tvorbu s Harantovou, dojdeme k závěru, že Utendal je ve své skladebné technice, ovšem jen v některých skladbách, mnohem homofonnější než Harant. Je jistě zajímavé a po jisté stránce i pozoruhodné, že Harant pracuje proti němu důsledněji kontrapunktickou polyfonní technikou. Společné rysy Utendalovy tvorby s Harantovou se dají vystopovat např. v jeho motetu *Maria Kron*. Utendalovskou syrrytmiku najdeme také v části Gloria Harantovy mše (viz Berkovec str. 55, zvláště takty 73 ad.) a potom v jistém smyslu také v *Credo* (Berkovec str. 53, takty 23 ad.). Ale tento utendalovský výraz a skladebné principy jeho tvorby přece jenom u Haranta vyúsťují do jiných výrazových poloh a technickotvárných útvarů.

Z toho všeho, co tu bylo ve vsí stručnosti řečeno, plyne, že Utendalova kompoziční technika, jak se nám jeví z četných notových příkladů, které cituje Josef Lechthaler ve své strojopisné disertační práci *Die kirchenmusikalischen Werke Utendals* (Wien 1919), je ve své skladebné faktuře přece jenom bohatší, technicky dokonalejší a rozmanitější než hudební dikce Harantova. Tato rozmanitost se jeví u Utendala především ve skladebné technických a výrazových kontrastech. Přitom tu snad nejde o slohovou různorodost, spíše o jiné použití technických prostředků v celkovém průřezu obou skladatelů. Pokud lze usuzovat z kusých příkladů, jež cituje Lechthaler, je tvorba Harantova ve srovnání s tvorbou Utendalovou nejen ve faktuře, ale i v celkovém hudebním výrazu sourodější, jednodušší a v neposlední řadě i vyrovnanější. Naše konstatování má však jen zcela relativní platnost, poněvadž k důkladnému srovnávacímu procesu nám schází jak u Utendala, tak u Haranta úplnější znění jednotlivých skladeb. K tomuto srovnávacímu procesu jsme měli k dispozici z tvorby Utendalovy a Harantovy pouhé fragmenty, takže znalost úplných a početnějších děl by nám poskytla nesporně větší a objektivnější možnost konfrontace, jež by mohla pak vést k novým zjištěním, do jisté míry korigujícím to, co bylo tu svrchu u obou skladatelů konstatováno.

Další paralely mezi Utendalovou a Harantovou tvorbou můžeme spatřovat v kantofirmální a parodistické mešní technice. Tento druh mešní skladby byl nejen běžný, ale dokonce i stěžejní skladebný útvar v Utendalově tvorbě. Není proto nikterak vyloučeno, že Harant se naučil kantofirmální technice již za svého inšpruckého pobytu v Utendalově hudební škole. Dokonce lze připustit, že se tu vytvořily i jakési skryté, latentní spojitosti mezi Utendalovou mešní skladebnou technikou a Harantovým monotematismem. Vždyť v obou případech tu jde o hudební realizaci určitého variačního nebo lépe řečeno variabilního procesu.

Pro Utendalovu tvorbu je také ještě charakteristické, že často melodicky

využívá onu část diatonického tónového systému, který je shodný, adekvátní s některou pentatonickou řadou, případně její odvozeninou. Nepochybně se tu projevuje vliv žalmové melodiky. Také u Haranta lze zjistit určitý, ale značně nesmělý náznak pentatoniky. Přitom nutno zdůraznit, že pentatonický element se uplatňuje u Utendala mnohem výrazněji než u Haranta.

A nyní si ještě položíme otázku, v čem se Harant výrazněji liší od Utendalovy skladební techniky. Především Utendalova tvorba je homofonnější než Harantova. Přitom operuje s dvěma rozdílnými kontrastujícími skladebně technickými kategoriemi. Jedna kategorie skladeb má polyfonně kontrapunktickou a imitační povahu. Druhá kategorie skladeb má u Utendala zase homofonnější charakter, i když je osnována na polyfonních principech. Tato druhá kategorie se uplatňuje ve funkci homofonizované polyfonie. Utendalova homofoničnost roste z důsledné syrrytmičnosti kontrapunkticky sdružovaných hlasů, jež mají podložen často stejný text, který je hudebně a rytmicky synchronizován. V takových případech jsou jednotlivé hlasy individualizovány melodicky nikoli rytmicky, i když tento způsob není v rozporu se samotným principem polyfonní práce, která je uskutečněním principu stejného kontrapunktu („*punctum contra punctum*“). Přitom kompoziční proces se děje s rytmicky individualizovanými hlasy. U Haranta najdeme občas také syrrytmičnost, ale vyskytuje se u něho poměrně zřídka a na menších plochách (viz Berkovec str. 55, takty 74–75, str. 59, takty 32–33). Syrrytmičnost u Haranta není tak jednoznačná a zřejmá jako např. v homofonnějších částech Utendalových skladeb. V Harantových skladbách si aspoň některé z takto sdružovaných hlasů uchovávají relativně větší míru dílčí rytmické svébytnosti a odlišnosti proti ostatním hlasům (viz Berkovec str. 28, takty 26 ad.).

Jestliže nakonec shrneme naše srovnání Utendalových skladeb s Harantovými, pak dospějeme přibližně k tomuto závěrečnému názoru. Harantovo polyfonické myšlení je důslednější než Utendalovo. Dokonce lze říci, že polyfonní faktura Harantova není proti faktuře Utendalově nikterak jednodušší, naopak polyfonicky rozvětvenější. Tím méně by bylo možno říci, že je snad primitivnější. Utendal je zase naopak proti Harantovi kompozičně zajímavý po jiné stránce, především v chromatickém vedení hlasů. Ve vztahu k chromatické se snad nejvíce liší od Haranta. Harant nepoužívá chromatických púltónů, zatímco púltónové chromatické postupy v rámci probíhajících hlasů se vyskytují ve značně vyhraněné podobě jen u Utendala. Ale i u Utendala bylo možno nalézt v příkladech, které uvádí Lechthaler ve své dizertační práci, pouze jediný exemplární příklad důsledné chromatiky v celé jeho skladatelské tvorbě. Snad tato absence chromatiky u Utendala mohla také působit na Harantovu tvorbu, poněvadž Harant ve svém dochovaném skladebném díle chromatiku cele opomíjí.

Je zajímavé a pro Utendala příznačné, že zcela opomíjí nebo se dokonce i záměrně vyhýbá kánonické formě. Totéž můžeme konstatovat v Harantově tvorbě. Je to další doklad, že se Harant pravděpodobně učil skladební technice v Utendalově inšprucké škole.

Přitom nutno zdůrazněně konstatovat, že Harant sice technikou své skladební práce nepochybně patřil ke skladatelské škole Utendalově, ale jeho školení se podle všeho omezilo jen na základní teoretické a skladebné

technické principy, neproniklo však hlouběji do pozdější Harantovy tvorby a nezanechalo v jeho celkovém skladebním pojetí výraznější stopy. Harant byl po této stránce přece jenom skladatel samostatný. Vytvořil si namnoze svůj skladební styl, v mnohém odlišný od kompozičního stylu Utendalových skladeb.

V Inšpruku se dostal Harant do přímého styku se skladbami Orlanda di Lassa a s příslušníky Lassovy skladatelské školy, k níž se počítá také Alexander Utendal. Již při rozboru Harantových skladeb jsme dospěli k domněnce, že hudební dikce Harantova se v mnohém podobá a blíží hudební faktuře skladeb Orlanda di Lassa. Např. v motetu *Maria Kron* najdeme některé styčné body s Lassovými kajícími žalmy (*Psalmi Davidis poenitentiales . . . quinque vocum*, München, Adam Berg, 1584). Není vyloučeno, že se staly vzorem k Harantově skladební technice. Z toho lze usuzovat, že již v Inšpruku vycházel Harant ze skladebních principů franko-vlámské a nizozemské polyfonie, a to nejen z jejich dřívějších vývojových period, ale i z nových tvůrčích principů její vrcholné vývojové fáze. Hlavně se tu uplatňoval vliv madrigalové a chansonové skladební techniky a jejich hudebně výrazových možností.²⁶⁵ Ovšem těmito vlivy nebyla tvorba Harantova v žádném směru dotčena.

V Inšpruku poznal Harant také některé skladby italské vokální polyfonie. Především se zde setkává s reprezentanty římské a benátské polyfonní školy, konkrétně s dílem Palestrinovým, Gabrieliovým a Marenziovým. Jestliže najdeme styčné body mezi dílem Lassovým a Harantovým, pak můžeme říci, že Harantova hudba nemá téměř nic společného s hudbou Palestrinovou, i když jsme zjistili, že jeho hudební dikce plyne rovněž tak klidným, velebně nevzrušeným tokem jako hudební dikce Palestrinova. Harantovi přece jenom schází ona vnitřní rovnováha mezi kontrapunkticky se vyvíjejícími hlasy Palestrinova melodického ductu. Melodie Palestrinova postupuje v sekundových intervalech, jen místy je zvlněna větším nebo menším intervalovým skokem. Pokračující melodickou linii zpravidla vyplňuje stupňovými melodickými postupy v opačném směru. Totéž lze snad říci i o vlivu díla Gabrieliova na hudební dikci Harantovu, zatímco vliv Marenziův na jeho tvorbu se mohl uplatnit mnohem podstatněji už z toho prostého důvodu, že Harant byl s dílem Marenziovým blížeji seznámen.

Je třeba ještě uvážit, zda se vedle vlivu Utendalova, Josquinova a Lassova neuplatňoval také vliv Regnartova díla na Harantovu tvorbu. S jeho skladbami a s ním samotným se mohl Harant osobně setkat v letech 1582–1584 na arcivévodském dvoře v Inšpruku a pak znovu, na dlouhou dobu u císařského dvora v Praze. V pražské rezidenci císaře Rudolfa II. se nepochybně osobně stýkal kolem r. 1600 s Philippem de Monte, který se dostal do Prahy již koncem šedesátých let 16. století a setrval v Praze až do své smrti v roce 1603. Zde se mohl také osobně setkat s Charlesem Luytonem. Tento skladatel přišel do Prahy po smrti císaře Maxmiliána II. a žil tu až do svého pensionování v roce 1611. Luyton také v Praze roku 1620 zemřel. Na pražském dvoře poznal Harant z autopsie znovu skladby Lassovy, které tu byly často provozovány a staly se hlavní součástí kmenového repertoáru pražské dvorské kapely.

Není vyloučeno, že se Harant v Praze setkal s Lambertem de Sayve (1549–1614), posledním nizozemským kapelníkem na habsburském dvoře

za vlády císaře Matyáše. V této funkci setrval Sayve až do své smrti (1614). V pražské dvorské rezidenci se také zdržovali skladatelé Hans Leo Haßler (1564–1612) a jeho bratr Jacob Haßler (1569–1622), který pravděpodobně působil v Praze v letech 1603–1607.

Je zcela pravděpodobné, že ti skladatelé, kteří žili na inšpruckém a pražském dvoře, byli nepřímými Harantovými učiteli ve skladebné teorii. Snad dokonce i korigovali a technicky vylepšovali jeho skladby. Při tak malém počtu Harantových skladeb je těžko zjistit i na základě podrobného srovnávacího studia, zda skladebná faktura těchto autorů je blízká skladebné technice Harantově. Naproti tomu je nesporné, že jejich díla prošla kolem Haranta reprodukcí a tím se zároveň hluboko vtiskla do jeho mysli. Neméně těžké je říci, který z těchto zde uvedených skladatelů měl na tvorbu Harantovu dominantní vliv. Obecně a zcela globálně můžeme konstatovat, že Harant všechny tyto nečeské a evropské hudební vlivy ve svém díle syntetizoval, zkrátka skládal polyfonní technikou své doby. Typickým znakem jeho tvorby je značné zjednodušení těchto vlivů. V tom zároveň spatřujeme příznačnou vlastnost nejen Harantovu, ale i všech skladatelů české hudby tohoto slohového údobí.

Když znova zkoumáme a ověřujeme otázku, jaké místo zaujímá Harant mezi svými významnými skladatelskými předchůdci a současníky, dojdeme k velmi pravděpodobnému závěru, že mu přece jenom byl prvním vzorem jeho inšprucký učitel Utendal, po něm Orlando di Lasso, Philipp de Monte a do jisté míry i Luca Marenzio, jehož dílo Harant dobře znal.

Haranta však nemůžeme srovnávat s předchozími skladateli podle jejich skladebné produkce. Torzo tří úplně dochovaných skladeb Harantových je v naprosté neslučitelnosti např. s počtem děl Orlanda di Lassa a Ph. de Monte.²⁶⁶ Totéž, i když ve značně menší míře, lze říci o tvorbě Utendalově a Marenziově.

Také časová rozloha vzniku Harantových děl spadá do mnohem pozdější doby než u jeho svrchu uvedených vzorů. Většina skladeb Utendalových vznikla mezi léty 1565–1575, skladby Ph. de Monte byly napsány v časové rozloze od roku 1554 až asi do roku 1596, těžiště tvorby Lassovy spadá přibližně do let 1560–1594 a skladby Marenziovy postupně vznikaly od roku 1580 až asi do roku 1595. Naproti tomu Harantova tvorba je ohraničena, pokud se to ovšem dá přesně zjistit a doložit, časovým prostorem mezi léty 1598, kdy vzniklo jeho moteto *Qui confidunt in Domino*, a mezi prvním a druhým desetiletím 17. století, kdy podle všeho vznikla jeho *Missa quinis vocibus* a fragmenty čtyř vokálních skladeb. Jak je vidět, Harantova tvorba probíhala ve srovnání s tvorbou Utendalou, Lassovou, Ph. de Monte a Marenziovou se značným časovým zpožděním.

Už v úvodu k této závěrečné kapitole jsem zůraznil, že nemůžeme u Haranta ještě mluvit o osobitě vyhraněném a vyvinutém personálním stylu. V době střední vývojové periody hudební renesance, k níž se Harant skladebně přiklonil, neexistovaly ještě ani u evropských, natož u českých vokálních polyfoniků vyhraněné skladatelské individuality ve smyslu novodobého pojetí, jako je např. známe v době vyspělého baroku, klasicismu (např. Beethoven) nebo romantismu. Osobnost se tehdy ještě doslova ztrácela na pozadí dobového slohového univerzalizmu, ačkoli vrcholná renesance přináší již pojem umělecké individuality.

V této době se také ještě nečinil podstatný rozdíl mezi řemeslem a uměním. Tehdejší skladatel nebo např. výtvarník musil být především zdatně technicky vyškolen v řemeslném slova smyslu. Jak je vidět, šlo tu spíše o univerzální než personální styl. Nelze však popřít, že i čeští polyfonikové druhé poloviny 16. století v čele s Kryštofem Harantem, Jiřím Rychnovským a Janem Trojanem Turnovským, abychom jmenovali aspoň ty nejvýznamnější tehdejší české skladatele, dosáhli pozoruhodné technické i výrazové úrovně. Přitom si znovu kriticky a správně uvědomujeme, že technickovýrazová kapacita i vnitřní struktura jejich skladeb se jevila v kontextu s tehdejší vospělou evropskou vokálně polyfonickou hudbou jako značně vývojově opožděná, anachronická.

Podle toho, co tu bylo řečeno, Harantova příslušnost k určitému skladatelskému typu nebo k určité skladatelské škole se nedá jednoznačně prokázat nebo doložit. K tomuto objektivnímu zjištění bychom jen stěží dospěli jednak proto, že tu jde o malý, druhově omezený počet skladeb, jednak proto, že by se tu musila provést podrobná slohově tvárná a skladebně technická analýza skladeb na podkladě velkého množství jednotlivých minuciézních rozborů. Ale i tyto podrobné rozborby by měly po mém soudu jen zcela relativní hodnotu, poněvadž je doslova znemožňuje sám skladebný odkaz Harantův, který je tak malý a druhově úzký, že na něm nelze v konfrontaci s dílem jeho předchůdců a současníků dojít k bezpečně ověřeným výsledkům.

Položme si ještě otázku, jaký byl vztah Harantova díla k české domácí polyfonní tradici, která se vyvinula v českých literátských bratrstvech a v tzv. české polyfonní škole v druhé polovině 16. stol. Podle mého mínění neměl Harant asi nic společného s tímto proudem domácího vokálně polyfonického myšlení. Jsem toho názoru, že stál stranou domácího hudebního vývoje. Zkrátka nepřišel a také ani nemohl přijít pro své úřední zaneprázdnění a společenské postavení do bližšího styku s českými literátskými bratrstvy. Harant přece patřil jako šlechtic k jiné společenské vrstvě než drobní řemeslníci a drobné české měšťanstvo literátských bratřin. Musíme si také uvědomit, že tehdejší evropští polyfonikové, kteří žili na dvoře Rudolfa II. v Praze, a vůbec celá vospělá umělá hudební kultura císařského dvora měli jen podružný význam pro tehdejší českou polyfonní tvorbu. Je to zcela přirozené a vysvětlitelné, poněvadž česká kališnická myšlenková hudební oblast byla vzdálena stylové orientaci, která tehdy vládla u rudolfinského dvora. Domácí česká hudební kultura mohla mít proto jen málo společného s hudební kulturou pražského hradu, neboť organicky vyrůstala z domácí polyfonní tradice, hlavně z české lidové kancionálové nápěvnosti, jak o tom např. svědčí kantofirmální skladby českých polyfoniků 16. století. Odtud se také vytvořil v české polyfonii jiný, značně zjednodušenější kompoziční styl. Dokonce mnozí čeští skladatelé se záměrně vzdalovali kompozičnímu stylu tehdejší evropské vokální polyfonie, i když se mnohdy nemohli z něho zcela emancipovat, poněvadž je do jisté míry obklopovaly jeho skladebné principy, jež pronikaly také do repertoáru literátských bratrstev.

Ale i Harantova hudební představitost, celkové jeho vzdělání a hudební myšlení bylo z velké části odlišné od prostých příslušníků literátských bratrstev, až na několik opravdu vynikajících postav české renesanční

vokální polyfonie. Jeho hudební tvorba se technicky, skladebně a tím ovšem i slohově vyvíjela odtaziťe od společenského prostředí a repertoáru literátských bratrstev. Vznikala v jiném uměleckém a společenském klimatu doby, především v prostředí dvorské hudební kultury pražského hradu, a byla, podobně jako vše, co se tu vytvářelo v oboru uměleckého a vědeckého dění, zcela izolována od české duchovní i profánní umělé hudby měšťanských a lidových vrstev tehdejšího českého státu. Je proto téměř vyloučeno, že by se Harant mohl oprít o skladatele domácí provenience, tedy o skladatele tzv. české polyfonní školy 16. století, k nimž např. náležel Jiří Rychnovský, Trojan Turnovský a jiní. V Harantově díle proto jen stěží nalezneme návaznost na hudební výraz a techniku domácího skladebného proudu a vývojové tradice. I když byl člověk lidově cítící a v poměru ke svým poddaným neobyčejně tolerantní, přece se jenom bezděčně distancoval od tohoto převážně lidového domácího směru. Tato distancovanost od české lidové hudební tradice byla u Haranta způsobena také tím, že od útlého mládí převážnou část svého života strávil na habsburských dvorských rezidencích, kde po této hudbě nebylo přirozeně ani slechu. A tak můžeme znovu říci, že architektonický styl nizozemské polyfonie byl Harantovu hudebnímu citění mnohem bližší než lidově zabarvený kompoziční princip domácí polyfonní školy.

Totéž lze říci o lidových prvcích v Harantově tvorbě. I po vyčerpávající analýze Harantova melodického myšlení nenajdeme v jeho díle nic, co by jen trochu nasvědčovalo tomu, že by se do skladebné struktury jeho děl dostaly lidové nápěvné elementy, které by mohly svědčit o vlivu tehdejší české lidové hudby a písně. Ostatně už v prvním díle této monografie jsem důrazně poukázal na to, jak je nesnadné určit, co je v 16. století lidová nebo umělá píseň. Jak je těžké v této době definovat autochtonnost českého lidového hudebního myšlení, tak je také obtížné s určitostí stanovit, zda tu jde o lidové písňové útvary. Tím nesnadněji se tyto vlivy zjišťují v tehdejší umělé hudbě, která sice žila odedávna v nápěvné promiskuitě s lidovou písní (kantofirmální praxe), ale u Haranta nelze tuto promiskuitu ani nejpodrobnější analýzou jeho melodického myšlení jakýmkoli způsobem doložit. Koneckonců i *cantus firmus* jeho pětihlasé mše byl vzat z umělého Marenziova madrigalu a nikoli z lidové písně. Také nápěvný element české kancionálové lidové duchovní písně, která byla tehdy provozována v literátských bratrstvech, se neprojevil v Harantově skladebném díle. Přitom není vyloučeno, že se mohl uplatnit v některých Harantových skladbách, které se nedochovaly. Částečně se snad mohl uplatnit v altových fragmentech jeho čtyř nedochovaných vokálních skladeb. Z nich zvláště vánoční píseň *Dies est laetitiae*, která se v českém znění dochovala s textem *Přišel nám den veselý beze všeho smutku*, pokládá Zdeněk Nejedlý za českou píseň, jejíž nápěv je zaznamenán v husitském Jistebnickém kancionále.²⁶⁷ Není vyloučeno a dokonce je velmi pravděpodobné, že se Harant dostal do styku s českou lidovou vokální a nástrojovou hudbou za svých častých pobytů na českém venkově, především na zámku Pecce, kde se čas od času pohyboval v prostředí svého poddaného lidu. Jeho melodické myšlení nebylo průkazněji dotčeno ani gregoriánským chorálem, lépe řečeno univerzální gregoriánskou stylistikou.

Technika i skladebný styl Harantovy hudební tvorby se tedy ústrojně

vyvinuly z dvorské hudební kultury, a přitom se Harant přiklonil k její konservativnější části. Tvorbu Harantovu můžeme proto chápat jako neoddělitelnou a neodmyslitelnou součást nizozemského, franko-vlámského a italského vokálně polyfonického profilu i repertoáru inšprucké a pražské dvorní kapely, i když se jeho dílo technicky jeví jako značně zjednodušená replika toho, co tu v této hudbě tehdy existovalo. Jedině ve zjednodušení Harantovy skladebné faktury mohli bychom hledat jakési styčné body k mnohem zjednodušenější tradici české polymelodické a polyfonní hudby. Tím by se pak mohl Harant poněkud sblížit s tvorbou českých kontrapunktiků ze slohového okruhu Jiřího Rychnovského a Jana Trojana Turnovského.

Harantova hudba se nám tedy jeví jako slohová syntéza nizozemské polyfonie s některými dosud nesmělými prvky polyfonického stylu Palestrinova a harmonického kolorismu benátské školy. Přitom vliv nizozemské vokální polyfonie je v jeho skladebném díle dominantní a uplatňuje se v širokém rozpětí od stylové základny franko-vlámského skladatele Jacoba Vaeta (1529–1567), který působil od r. 1564 jako kapelník u dvora císaře Maxmiliána II. ve Vídni, až po slohovou podstatu děl Orlanda di Lassa.²⁰⁸ Odtud lze říci, že Harant byl vyškolen ve slohově tvárných, technicko-skladebných, deklamačních, melodickorytmických a hudebně výrazových tendencích nizozemské, franko-vlámské a burgundské školy, jejíž podrobnou charakteristiku a analýzu jsem podal již v prvním díle své harantovské monografie.

Jde tu nesporně o zajímavý český skladatelský zjev 16. století, který dovedl umělecky vytěžit vše podstatné z evropského lineárního polymelodického stylu, co vyhovovalo jeho základní hudební představivosti. Dokonce se Harant poněkud přiblížil novému melodicko-harmonickému kompozičnímu principu, i když už neměl možnost jej stylově domyslit a dořešit.

Po zjištění celkové slohové orientace skladebného díla Harantova se bude jistě čtenář této knihy oprávněně dotazovat, v čem tkví Harantův význam pro tehdejší českou a evropskou hudbu, co je v jeho tvorbě charakteristické, osobité a typické. Jak bylo obtížné odpovědět na všechny svrchu položené otázky, tak neméně obtížné je odpovědět na tuto další, poslední otázku, která by měla rozřešit tajemství Harantova tvůrčího procesu. Na ni dává do jisté míry odpověď už to, že Harant je v hudbě 16. století zjev anachronický a stylově opožděný. Z předchozího víme, že Harant se jednoznačně přiklonil k doživajícimu a přežívajícímu se stylu nizozemské vokální polyfonie. Stranou jeho zájmu zůstal do jisté míry slohový směr římské školy, pak styl benátské školy (zvláště oba Gabrieliové). Naprosto zůstal nedotčen novými tendencemi, jež se šířily z Florencie a které nesmiřitelně vystoupily proti nizozemskému kontrapunktu (florentská camerata).

V analýze Harantova melodického a harmonického myšlení i formotvorné potence pokoušeli jsme se zjistit aspoň typické vlastnosti jeho skladebné techniky, ozřejmit jeho kompoziční postupy, zkrátka metodu a principy skladebné práce. Při analytickém postupu jsme především zjistili, že Harantova skladebná faktura je technicky zjednodušená, melodicky a harmonicky až průzračná. Neodvážil bych se tvrdit, že by to

snad byl projev menší tvůrčí potence, spíše tu šlo o záměrný projev, který pramenil z Harantovy konfesijní askese, jeho hluboké, vroucí zbožnosti, jež byla vzdálena jakékoli profánní efektivnosti. Rovněž nelze tvrdit, že by např. Harantovo modulační umění nebo práce s motivem byly snad primitivní. Naopak jsme zjistili, že i v tomto směru jsou jeho skladby důkazem technické jistoty.

Osobitý rys Harantovy tvorby najdeme především v technickotvárném ústrojenství a hudebním výrazu jeho skladeb. U něho se totiž objevuje zvláštní typ polyfonní faktury, která je mimo jiné určována harmonickými vertikálami v těch místech, kde jednotlivé hlasy vytvářejí tyto harmonické vazby nebo tam, kde jde o členění a interpunkci uzavřených nebo otevřených hudebních celků. Dokonce možno říci, že dobře spojuje lineárně melodický princip s principem vertikálně harmonickým, i když nemůžeme snad u něho ještě hovořit o raně barokním melodicko-harmonickém stylu. V tomto druhu polyfonní práce ovládá bezpečně své skladebné řemeslo. Harant dovedl především racionálně a úsporně pracovat s daným hudebním materiálem. Tomuto způsobu skladebné práce se dokonale naučil patrně v Inšpruku a později svou vlastní pílí a zvidavostí ještě dále vytrýbil. Neříká tu sice nic vysloveně a zásadně odlišného od skladebné techniky, jak se utvořila a ustálila během 16. století v nizozemské a italské vokální polyfonii. Nicméně objevíme ve skladebném ústrojenství Harantova díla některé rysy, které by bylo možno označit za příznačné pro jeho hudební tvorbu. Osobitost Harantových skladeb spatřuji v citově i výrazově zintenzivněné, melodicky zvroucnělé hudební dikci. Princip zjednodušené hudební dikce byl u Haranta naproti tomu vyvážen větší zvukovou, řekl bych reálnou plastikou a zhuštěností hlasů, smyslem pro jejich zvukově barevnou profilovanost a kapacitu. Ta se pak stává důležitým prostředkem jeho hudebního výrazu, tím i do jisté míry kontrastním stavebním elementem Harantových skladeb.

Ve zjednodušené polyfonní práci Harantových skladeb pak do jisté míry spatřuji to, čemu říkám český hudební kontrapunkt. Tzv. český hudební kontrapunkt nemá ovšem nic společného s konvenčně ustáleným pojmem klasického kontrapunktu, poněvadž tu jde často jen o zdánlivý, zvukově barevný kontrapunkt v homofonní hudební faktuře, především v samostatném a plastickém vedení zvukově profilovaných středních hlasů. Tedy jakýsi druh homofonie v polyfonii. Tento způsob kontrapunktické skladebné práce je typický a příznačný pro českou hudbu vůbec. Tzv. český hudební kontrapunkt můžeme dobře sledovat téměř od nejstarších dob českého poly-melodického a polyfonního myšlení až po novodobou, dokonce i současnou českou hudbu. Zvláště výrazně se projevil v díle Bedřicha Smetany, Antonína Dvořáka, Josefa Suka, Vítězslava Nováka, dokonce i u Leoše Janáčka v jeho typickém polyrytmickém sčasování, též v jeho osobité teoretické interpretaci polyfonického hudebního myšlení. Specifičnost tzv. českého hudebního kontrapunktu tkví především v melodické svěžesti, spontánní bezprostřednosti a jasné melodické profilovanosti středních hlasů. Stálo by proto zato věnovat mu zvýšenou badatelskou pozornost na základě historickosrovnávacího vývojového procesu od nejstarších českých více-hlasých hudebních památek až po současnost.

V našem případě u Haranta jde pouze o zjednodušení kontrapunktické

práce a o melodické zvroutnění polyfonní struktury. Zvláště ono melodické zvroutnění považuji za typický český hudební projev. Tím není snad řečeno, že bychom našli u Haranta onen typ českého hudebního kontrapunktu, o němž jsem se svrchu zmínil, poněvadž u něho můžeme spíše hovořit o kontrapunktu v pravém slova smyslu a podle běžných kompozičních pravidel. Rád bych v této souvislosti zdůraznil, že zjednodušený způsob skladebné práce, který je tak typický pro Harantovu tvorbu, nelze snad označit za projev menší tvůrčí nebo technické potence, tedy za něco pejorativního nebo dokonce za něco méněcenného, spíše bych řekl za něco typicky českého. V tomto směru bychom snad mohli hledat paralely mezi Harantovou tvorbou a mezi tzv. českou kontrapunktickou školou, která se utvořila v druhé polovině 16. století jako organická součást hudební praxe literátských bratrstev.

Jako další klad Harantovy kompoziční techniky je třeba vyzvednout skutečnost, že Harant respektuje téměř vždy a všude základní pravidla vokální polyfonie při vedení melodie v každém jednotlivém hlase s naprosto převládajícími diatonickými postupy. Harantovo hudební myšlení je diatonické, nikoli chromatické, ale s výraznými modulačními tendencemi. U něho se chromatika nebo snaha po vyhranějším zvukově barvitěm koloritu vůbec neobjevuje. Přitom je nepochybné, že Harant poznal benátský hudební kolorismus z autopsie jednak za svého pobytu v Benátkách, jednak z děl benátských skladatelů. Tato díla poznal v Inšpruku a u císařského dvora v Praze, kde byla často provozována. Chromatický madrigalový styl mu byl cizí a také nevyhovoval jeho myšlenkovým koncepcím. Harant byl výlučně zaměřen k přísnému duchovnímu vokálně polyfonickému motetovému a mešnímu slohu. O světský madrigalový polyfonní a monodiální styl nejevil zájem. Harantův nezájem o světský madrigalový styl si vysvětlíme nejen jeho náboženským založením, které se utvářelo v asketickém českém religiózním prostředí, ale i tím, že tento styl pronikal do našich zemí velmi zvolna a opožděně, takže nemohl ani vyvolat v kruzích tehdejších českých skladatelů větší pozornost nebo odezvu. Nicméně u Haranta vystopujeme některé rysy, které svědčí o jeho dobově aktuálních názorových a uměleckých záměrech. Podle vzoru římské školy píše své skladby na liturgická témata v duchu Tridentina. Znal patrně také dobře tehdy názorově průbojný hudebněteoretický traktát Gioseffa Zarlina *Istitutioni harmoniche* (Venezia 1558). Vyznal se v teorii nizozemského vokálního vícehlasu, zvláště ve složitě nauce o mensurální hudbě, byl obeznámen s naukou o umělém vokálním kontrapunktu, dokonale ovládal mensurální notační praxi a všechna pravidla vokálně polyfonického imitačního slohu.

Nelze také říci, která z Harantových skladeb je po stránce technicko-tvárné a hudebně výrazové hodnotnější. Všechny jeho skladby se vyznačují nápadnou technickou, výrazovou, stavebně tektonickou a motivickou jednotností. Vládne v nich podivuhodná monotematická ucelenost, což je také jeden z kladů jeho tvůrčího procesu. Za vrchol Harantova polyfonního umění považují technicky a výrazově dokonale provedený tříhlas v *Crucifixu* a v *Credu* jeho *Missa quinis vocibus*. Harantova hudební představitost se tu zvedla nejvýše proto, poněvadž byla nepochybně také podněcována duchovní náplní textové předlohy. Tuto část Harantovy mše můžeme

proto hodnotit jako skladebně i výrazově nejpozoruhodnější projev jeho hudebního díla.

Snad nejhodnotnější složku Harantových skladeb tvoří jejich jednotný hudební výraz, který se vyznačuje nevšední hloubkou, velebností a opravdovostí hudebních myšlenek. V tomto směru si Harant nikterak nezádá v soutěži s tehdejší evropskou hudebně výrazovou potencií. I z toho mála, co se dochovalo z jeho díla, lze usuzovat, že tu šlo o skladatele, u něhož najdeme takovou výrazovou a bezprostřední opravdovost, s jakou se setkáváme u některých tehdejších významných skladatelských zjevů (Lasso, Luyton, Regnart).

To je přibližně vše, co lze říci o umělecké a hudební hodnotě Harantových skladeb. K těmto hodnotícím soudům jsme dospěli na základě kriticky prováděné hudebněhistorické, stylové a estetické analytickosrovnávací metody na podkladě důkladné znalosti všech složek Harantových skladeb. Musíme, bohužel, setrvat jen u těchto p o v š e c h n ý c h objektivních zjištění. Všechny další detailní interpretace Harantovy skladebné techniky a hudebního výrazu by byly násilné, nepravděpodobné, ne-li dokonce scestné. Zavedly by nás do násilně vykonstruovaných závěrů, které by neodpovídaly skutečnému stavu věci, poněvadž podrobná srovnávací analýza Harantových skladeb s díly jeho předchůdců a současníků je znemožněna všemi těmi rušivými činiteli, o nichž jsme se již svrchu několikrát zmínili. Všechny násilné závěry by také stěží obstály před kritickým soudem poučeného čtenáře této knihy. Proto se raději ani nepokoušíme vydat se touto problematickou a nejistou cestou, nechceme-li se dopustit neústrojných násilností a pouhých ničím nezdůvodněných hypotetických dohadů.

Je potěšující konstatovat, že skladby Harantovy byly rozšířeny již za jeho života v centrech evropského hudebního dění. K tomu nás opravňuje skutečnost, že např. moteto *Maria Kron* se objevilo ve sbírce *Rosetum Marianum* (1604) dokonce se skladbami třiatřiceti tehdejších evropských polyfoniků, mezi nimiž čteme i jména nejslavnějších skladatelů vrcholné renesance. O tom ostatně svědčí i text titulního listu sbírky *Rosetum Marianum*, na němž je uveden Harant mezi „*beriemten Musicos und Compositores*“, což bylo nemalé ocenění i uznání jeho skladatelského talentu. Rovněž jeho *Missa quinis vocibus* se dostala ve vřatislavském rukopisném konvolutu a pak ve sbírce *Opus melicum* (1602) do blízkosti skladeb Philippa de Monte, Math. de Sayve, Ch. Luytona, Lodovica Viadany a Orlanda di Lassa. Tím byl již tehdy vymezen význam Harantova díla v evropské hudbě na počátku 17. století. Je to jistě jeden z dalších důkazů, že Harant nebyl jen zjev lokální, diletant, ale umělec, jehož věhlas pronikl ještě za jeho života mimo hranice naší vlasti. Škoda, že Harant nemohl důsledněji rozvinout svůj nesporný tvůrčí talent. V politicky velmi rozbouřené době, již se věnoval téměř s celou svou fyzickou a duševní energií, nemohl ani nalézt sdostatek potřebného klidu i soustředění k soustavné skladatelské činnosti. Byla to jedna z dalších tragédií rušného a neklidného života Harantova, nehledě k tomu, že česká hudba 16. a 17. století byla tím značně ochuzena o vysoce talentovaného jedince. Harant měl všechny předpoklady, aby dal české hudbě díla pozoruhodné umělecké úrovně, která mohla podstatným způsobem vyplnit mezeru, jež vznikla v době po Bílé Hoře v české

hudební kultuře a tak vytvořit pozoruhodnou základnu k dalšímu jejímu zdárnému vývoji.

Dospěli jsme k závěru našeho pojednání o slohové podstatě a uměleckém významu Harantova díla. Mohli jsme tak učinit na základě minuciézního rozboru vnitřní struktury jeho skladeb, při vytyčení všech typických příkladů, které jsme odvodili z jeho pracovní metody. Tento analytický proces snažili jsme se vždy uvést v soulad s historickým i soudobým nazíráním. Při tomto analytickém procesu nemohli jsme se ovšem zcela ubránit a vyhnout subjektivnímu pohledu a hodnocení Harantova skladebného díla, jak už při tomto druhu analytické práce není ani jinak možné.

Kdybychom však přece jenom chtěli naše hodnotící soudy o hudbě Harantově shrnout do obecné a přehledné charakteristiky, pak dojdeme přibližně k tomuto závěru. Harantova hudební dikce a skladebná faktura jeho vokálně polyfonických skladeb se vyznačuje z hlediska hudebně morfologického jasnou, logicky přehlednou stavbou a lyricky zvrucnělou zvukovou něhou. Přitom jsme si plně vědomi toho, že neoplyvá jednostranně nebo důsledně prováděnými a pouze intelektuálně podněcenými skladebně technickými postupy. Je výslednicí intelektuálně emocionální syntézy, která pak vytváří výsledný melodiciko-zvukový obraz Harantových skladeb. Jeho hudební dikce je do jisté míry zvukově hutná, že nikde nepůsobí dojmem zvukové nevyrovnanosti, prázdnoty nebo řídkosti. Zjistili jsme, že je podobně jako u většiny významných vokálně polyfonických skladatelů 16. století, výrazově nevzrušená, klidně plynoucí, bez většího nebo důraznějšího hudebního patosu. Vyvíjí se v jedné zvukové melodické linii a neustále plyne v jedné rovině hudebního výrazu. Nemá nic společného se vzrušenou a dramaticky neklidnou barokní hudební dikcí. V tomto směru je Harant skladatel ještě typicky renesanční bez výraznějších znaků nově vznikajícího barokního hudebního patosu, i když někteří zcela nesměle a slohově vyhraněné náznaky raně barokního výrazu mohli jsme zjistit v jeho subjektivním poměru a postoji ke zhudebněným textovým předlohám.²⁶⁹ Harant totiž dovedl již spojit ve svém díle liturgický řád a duchovní obsah svých textů se subjektivním zážitkem hluboce vnitřně opodstatněným. Tedy racionální přístup k textu se subjektivní interpretací jeho vnitřního duchovního, chcete-li náboženského obsahu. Smysl a účel hudby v době vrcholné renesance a raného baroku tkvěl v didaktickém, emotivním a zábavném charakteru (*docere, movere a delectare*). Ovšem u Haranta, který ještě nebyl dotčen raně barokní estetikou, přicházely v úvahu pouze dva první znaky, totiž onen charakter didaktický ve smyslu náboženském, a emotivní ve smyslu jeho subjektivního přístupu k textovým předlohám. Jeho hudba neměla posluchače pobavit, ale povznést jejich mysl výchovným způsobem k hodnotám nadosobním, božským, zkrátka duchovním.

Závěrem bych chtěl ještě jednou připomenout, že jsem svou harantovskou monografii koncipoval nejen jako práci o jednom typickém českém vokálně polyfonickém skladateli české renesance, ale zároveň jsem ji chápal jako příspěvek k osvětlení všech dobových kulturněpolitických, uměleckých a kulturněhistorických tendencí doby. Z hlediska hudebněvědeckého a hudebněhistorického chce být tato moje práce příspěvkem k poznání slohových tendencí duchovní hudby 16. století jak z hlediska

domácího, českého, tak i evropského. Odtud mohla tato práce také přispět k osvětlení některých tvůrčích problémů a postupů, jež jsou výrazným projevem evropské vokálně polyfonické tvorby 16. a počátku 17. století.

Osobnost a dílo Kryštofa Haranta, které bylo ve 3 svazcích vylíčeno v souvislosti s celým dobovým prostředím, vynikne ještě plastičtěji po zveřejnění všech dobových domácích a zahraničních pramenných dokumentů, jejichž kritická novodobá edice organicky uzavře tuto rozsáhlou monografii.